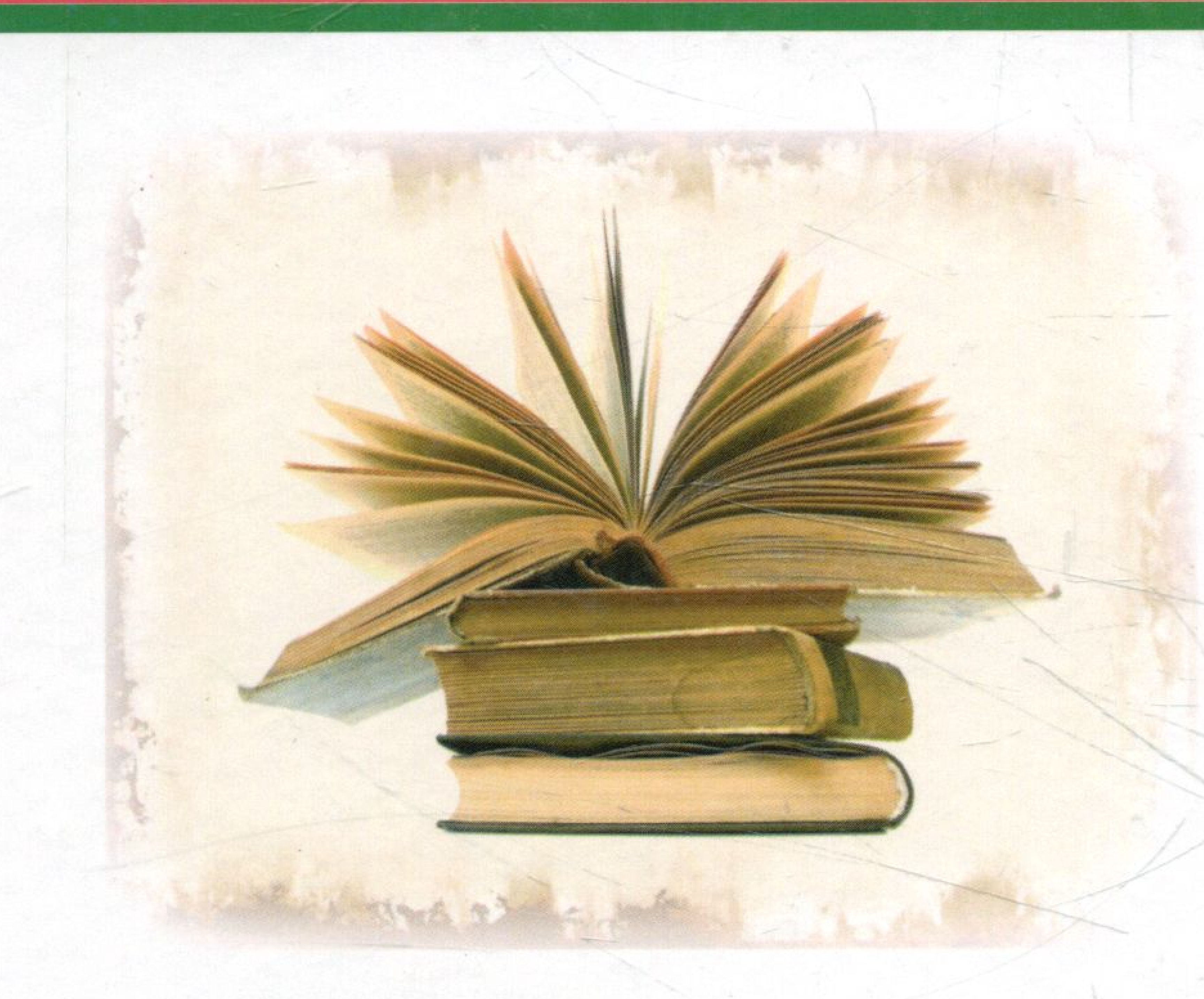
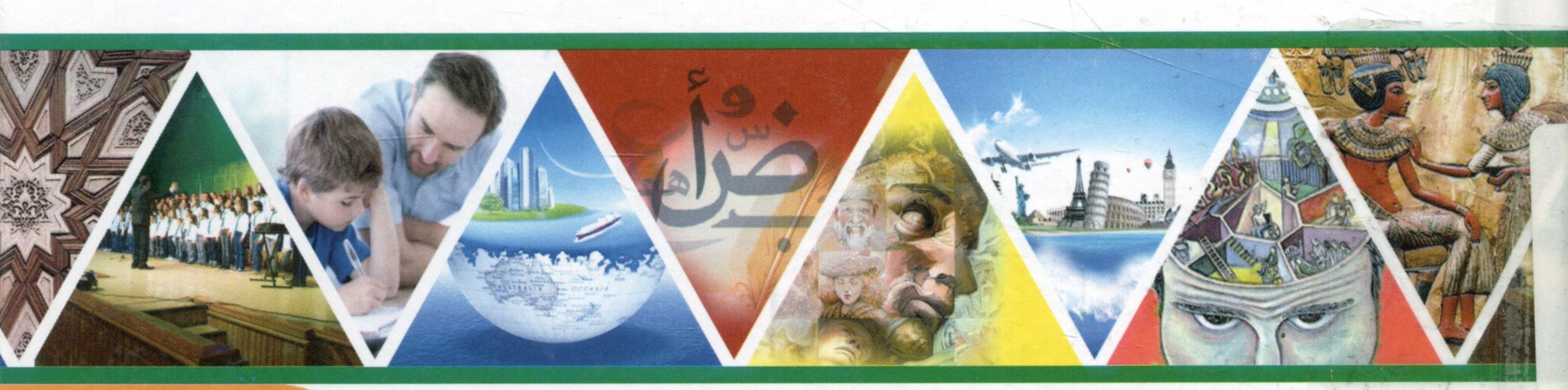
النص الأدبى
مغامرة القراءة و متعة الاستكشاف





تليفاكس: ٥٤٠٤٤٨٠ - الإسكندرية

دكتور
على خليفة


دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر


دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

النص الأدبى

مغامرة القراءة ومتعة الاستكشاف

د. على خليفة

كلية التربية بالعريش - جامعة قناة السويس

كلية الآداب والتربية بترية - جامعة الطائف

الطبعة الأولى

2014م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : 5404480 - الإسكندرية

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ {1} خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ {2} اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ {3} الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ {4} عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴾

(سورة العلق: الآيات من 1 إلى 5)


الإهداء
إلى أساتذتى وأصدقائى وزملائى وطلابى
فى جامعة قناة السويس

المقدمـة

يحتوى هذا الكتاب على مجموعة من الدراسات كتبتها فى أوقات مختلفة، وفيها أحاول تحليل بعض النصوص الأدبية واستكشاف جمالياتها، وتقديم قراءة خاصة بى لها.

وقد تنوعت هذه النصوص التى درستها، ويشملها هذا الكتاب، فمنها القديم ومنها الحديث، ومنها الشعرى، ومنها النثرى، وقد حرصت على أن تكون أعمالاً بارزة لشعراء وكتاب مشهورين، وذلك حتى أستطيع استكشاف ثراء الجماليات منها، وأستحث قارئ هذا الكتاب لقراءته والتواصل مع الدراسات التى به والنصوص التى يتعرّض بالتحليل لها.

وقد احتوى هذا الكتاب على ثمانى دراسات، منها ست دراسات خاصة بالأدب القديم وهى: "1- المكان فى معلقة عنترة بن شداد، 2- البنية الدرامية فى قصيدة أبى دلامة اللامية فى بغلته. 3- واحرّ قلباه للمتنبى بين مشاعر الحب وصيحات العتاب. 4- أبعاد الزمن فى نونية ابن زيدون. 5- البناء الفنى وعناصر الفكاهة فى قصة أهل البصرة من المسجديين للجاحظ. 6- أجواء من العبث فى المقامة الحلوانية لبديع الزمان الهمذانى.

أما الدراستان اللتان بهذا الكتاب، وفيهما تحليل لنصوص من الأدب الحديث فهما: 1- التمرد على المدينة والحنين إليها قراءة فى ديوان أشجار الأسمنت لأحمد عبد المعطى حجازى - بنية المفارقة فى مسرحية حلم علاء الدين لسمير عبد الباقى.

وفى ختام هذا التقديم أدعو الله أن يلقى هذا الكتاب القبول لدى القارئين.

على خليفة

تربة – بالمملكة العربية السعودية

1434هـ/2013م

المكـــان فى معلقـــة

عنترة بن شداد

أسباب اختيار الموضوع

دفعني لدراسة هذا الموضوع سببان: السبب الأول شهرة معلقة عنترة(*) الكبيرة، وشهادة النقاد لها بالجودة والتميز قديمًا وحديثًا، وعلى الرغم من كثرة الدراسات عنها، فإن عطاءها - مع ذلك - مستمر، ويمكن للباحثين أن يجدوا فيها الجديد، خاصة عند تناولها بوسائل نقدية حديثة كالمنهج الذى أتبعه فى هذه الدراسة، وهو دراسة تجليات المكان فيها.

والسبب الثانى الذى دفعنى لهذه الدراسة هو أنه لم تدرس هذه المعلقة - على حد علمى - دراسة منفردة لمعرفة تجليات المكان فيها، وهذا ما أحاول عمله فى هذه الدراسة.

(*) عنترة بن شداد بن عمرو بن معاوية بن قراد العبسى (... - نحو 22 ق هـ): أشهر فرسان العرب فى الجاهلية، ومن شعراء الطبقة الأولى. من أهل نجد أمه حبشية اسمها زبيبة، سرى إليه السواد منها، وكان من أحسن العرب شيمة ومن أعزهم نفسًا، يوصف بالحلم على شدّة بطشه، وفى شعره رقة وعذوبة وكان مغرمًا بابنة عمه "عبلة" فقل أن تخلو له قصيدة من ذكرها. اجتمع فى شبابه بامرىء القيس الشاعر، وشهد حرب داحس والغبراء، وعاش طويلاً، وقتله الأسد الرهيص أو جبّار بن عمرو الطائى. ينسب إليه "ديوان شعر - ط" أكثر ما فيه مصنوع. و"قصة عنترة - ط" خيالية يعدها الإفرنج من بدائع آداب العرب. وقد ترجموها إلى الألمانية والفرنسية، ولم يعرف واضعها وللمستشرق الألمانى توربكى (THORBECKE) كتاب عن "عنترة" طبع فى هيدلبرج سنة 1868م، ولمحمد فريد أبى حديد أبو الفوارس عنترة بن شداد - ط، ولفؤاد إفرام البستانى عنترة بن شداد - ط. انظر فى هذا: خير الدين الزركلى: الأعلام. قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين. بيروت، دار العلم للملايين، ط13، مايو 1998م، 91/5- 92.

تنويه النقاد القدماء والمحدثين بأهمية معلقة عنترة

وأبدأ كلامى بذكر بعض أقوال النقاد القدماء والمحدثين حول جودة معلقة عنترة بن شدّاد، مما يدل على امتداد عطائها عبر هذه القرون المتوالية مما يسمح للنقاد بإعادة النظر فيها من أوجه كثيرة.

ومن أقدم النقاد الذين أشادوا بهذه المعلقة محمد بن سلام الجمحى الذى يقول عنها: إن هذه القصيدة نادرة[1].

أما الجاحظ ذلك الناقد الأديب فقد استوقفته فى هذه المعلقة صفة الذباب فيها، أو بمعنى آخر قدرة عنترة على التصوير فيها، خاصة حين صور الذباب، يقول الجاحظ عن عنترة فى هذه المعلقة ووصفه للذباب فيها: "فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميع الشعراء، فلم يعرض له أحد منهم. ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يُحَسّن القول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنه صار دليلاً على سوء طبعه فى الشعر"[2].

ويعلق ابن قتيبة على هذه القصيدة بقوله: "فكان أول ما قال قصيدة:

هل غادر الشعراء من متردَّم

---

(1) محمد بن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء. تحقيق: محمود محمد شاكر. دار المدنى بجدة، 152/1.

ويعقب الدكتور طه حسين على كلام ابن سلام الجمحى السابق بقوله: "فهى نادرة حقاً". انظر: د. طه حسين: حديث الأربعاء. القاهرة، دار المعارف، 149/1.

(2) الجاحظ: الحيوان. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر، ط2، 1384هـ/ 1965م، 3/311- 312.

وهى أجود شعره وكانوا يسمونها المُذْهَبَة"[1].

ويعلق ابن رشيق القيروانى على مطلع عنترة فى معلقته بقوله: "وقول عنترة – هل غادر الشعراء من مُتردَّم – يدل على أنه يعدُّ نفسه مُحدثًا قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا له شيئًا، وقد أتى فى هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدّم، ولا نازعه إياه متأخِّر"[2].

وموقف النقاد المحدثين من هذه المعلقة فى الإشادة بجودتها موصول بإشادة النقاد القدماء بها، فعلى سبيل المثال نرى الدكتور طه حسين معجبًا جدًّا بها، ويحللها فى الجزء الأول من كتابه حديث الأربعاء، ويصفها بالسهولة فى ألفاظها ومعانيها على الرغم من أن قائلها من نجد، وأهل نجد معروفون بغرابة الألفاظ وغلظتها[3]. ويوضح الدكتور طه حسين أسباب إعجابه بهذه المعلقة بقوله: إن عنترة فيها "انتهى إلى معانٍ قلما انتهى إلى مثلها غيره من الشعراء"[4]، وأيضًا يقول: "كل هذه القصيدة، أو أكثر هذه القصيدة يجرى مجرى المثل، وينشد على اختلاف العصور والبيئات والظروف، فلا يمل إنشاده، ولا تحسّ النفس نبوًّا عنه أو نفورًا منه، وإنما تحسّ كأنها تجرى فيه، وكأنَّ هذا الشعر مرآة صافية صادقة لكل نفس كريمة، ولكل قلب ذكى، ولكل خلق نقىّ. تستطيع

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. قدم له: الشيخ حسن تميم، راجعه وأعد فهارسه: الشيخ: محمد عبد المنعم العريان. بيروت، دار إحياء العلوم، ص154.

وبالطبع لا يمكن أن تكون هذه القصيدة الرائعة هى أول ما قال عنترة، فلا بد أن يكون سبقها تجارب شعرية كثيرة له حتى وصل إلى هذه الإجادة فى هذه القصيدة.

(2) ابن رشيق القيروانى: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده. حققه: محمد محيى الدين عبد الحميد. بيروت، دار الجيل، ط5، 1401هـ/ 1981م، 1/91.

(3) حديث الأربعاء، 1/149.

(4) المرجع السابق، 1/149.

أن تقرأ القصيدة من أولها إلى آخرها، فستجد فيها هذا المعنى الذى أشرتُ إليه لا فرق فى ذلك بين غزل ووصف وفخر ووعيد.

ولا أكاد أستثنى إلا هذه الأبيات القليلة التى ذكر الشاعر فيها ناقته، ومع ذلك، فإن هذه الأبيات إن لم تجر مجرى الأمثال، وإذا كانت كغيرها مما قال الشعراء فى وصف الإبل، فإنها لا تخلو من شىء طريف"[1].

ويعلّق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى على هذه المعلقة بقوله: "والمعلقة تصوير واضح لنفسية الشاعر ومشاعره وحياته وعواطفه وبطولته وقوته وبأسه ونضاله للأعداء، ولا عجب فهى تتبع من نفسه وحياته وتصوّرهما تمام التصوير.

ولو لم نعرف عنترة أو نسمع بأخباره وحياته لعرفناه من معلقته بطلاً مقدامًا، وشجاعًا فارسًا، وعربيًّا كريم الخلق، رقيق العاطفة، حاد الشعور، يضع روحه فى كفه، ويبذلها مضحيًا فى سبيل كرامته وشرفه وبطولته"[2].

المكان عنصر أساسى فى الشعر الجاهلى

فى الشعر الجاهلى بشكل عام يبرز عنصر المكان فيه، وتتجلّى فيه العلامات المكانية واضحة فى المقدمة الطللية به، ثم تبرز بين الحين والآخر عند عرض الأغراض الأخرى داخل القصيدة الجاهلية، وفى كل الأحوال نرى بصمة المكان واضحة على امتداد القصيدة الجاهلية، ما بين بكاء الأطلال لما بقى من دار المحبوبة، ثم الرحلة للمكان الآخر الذى

---

(1) المرجع السابق، 152/1.

(2) د. محمد عبد المنعم خفاجى: الحياة الأدبية فى العصر الجاهلى. بيروت، دار الجيل، ط1، 1412هـ/ 1992م، ص300.

ارتحلت إليه، أو الرحلة للمكان الذى به الممدوح الذى يوجه إليه الشاعر مديحه، أو الرحلة لأى مكان آخر، وفى كل الأحوال هناك مكان ما سيصل إليه الشاعر بعد رحلته، وهناك أماكن كثيرة سيمر بها خلال رحلته.

ومن ثم – كما قلت – فالمكان عنصر أساسى فى الشعر الجاهلى، وفى معلقة عنترة سيتضح أن عنصر المكان أساسى فيها، وله دلالاته على مدار القصيدة كلها، كما سوف نرى فى الصفحات التالية.

أزمة عنترة فى معلقته مع المكان

من يقرأ معلقة عنترة يتضح له أن أزمة عنترة الكبرى فيها هى مع المكان، فهو شديد الحب لعبلة، يقف عند أطلال دارها، ويحاول أن يحاورها، لعل حواره معها أن يخفف من ألم حنينه لعبلة التى رحلت بعيدة عنه.

ويبين عنترة بعد المسافة بين مكانه –حال وقوفه عند أطلال ديار عبلة – وبين مكانها الجديد، بقوله:

"كيف المزارُ وقد تربَّعَ أهلُها بعُنَيْزَتَينِ وأهلُنا بالغَيْلَمِ"[1].

وعبلة ليست فى مكان بعيد فحسب، بل هى – أيضًا – فى مكان به أعداء يتربصون بعنترة؛ ولهذا فهو مكان يصعب عليه الوصول إليه، يقول عنترة:

---

(1) انظر: معلقة عنترة بن شداد وشرحها فى: شرح المعلقات السبع للزوزنى. لجنة التحقيق فى الدار العالمية، ص131، المزار: الزيارة، التربع: الإقامة زمن الربيع، عنيزتين والغيلم: أسماء أماكن، يريد أن يقول: كيف يمكننى ان ازورها وقد أقام أهلها زمن الربيع بهذين الموضعين وأهلنا بهذا الموضع وبينهما مسافة بعيدة ومشقة كبيرة.

"حلَّتْ بأرضِ الزائرينَ فأصبحَتْ عَسِرًا عليَّ طِلابُكِ ابنة مَخْرَمِ"[1].

فهناك إذن مخاطر كثيرة تنتظر عنترة فى رحلته إلى عبلة فى مكانها الجديد، مخاطر الطريق الطويل فى الصحراء، ومخاطر مواجهة أعدائه فى ذلك المكان الذى استقرت به عبلة وأهلها، وكل هذه المخاطر لا تهوّن من رغبته فى السعى إليها والوصول لها.

دلالات المكان فى مقدمة معلقة عنترة الطللية

إن المكان "داخل النص الشعرى الجاهلى بأبعاده المختلفة، يستقطب جزءًا كبيرًا من جزئيات النص، ممثلاً فى أغلبه فى هذه المقدمة، والتى أطلق عليها النقاد والدارسون المقدمة الطللية، أو ما يعرف بالبكاء على الأطلال"[2].

وفى مطلع كل قصيدة طويلة جاهلية نبصر "عددًا من أسماء المواضع، وليس بذى بال أن تكون مواضع خاملة الذكر؛ ومثل هذه الحالة ليست بحالة استثنائية بل تغلب أن تكون القاعدة المطردة"[3].

وهذه الأماكن التى يذكرها الشاعر فى المقدمة الطللية – فى العصر الجاهلى – كانت ذات دلالات، ولم تكن تذكر لمجرد ذكرها فحسب، بخلاف الشعر الذى قيل فى عصور لاحقة، فقد كان ذكر

---

(1) المصدر السابق، ص131، والزائرون: الأعداء، جعلهم يزأرون زئير الأسد، فقد شبه توعدهم وتهديدهم بزئير الأسد، عسرًا: صعبًا، ابنة مخرم: يعنى عبلة.

(2) د. سعيد محمد الفيومى: فلسفة المكان فى المقدمة الطللية فى الشعر الجاهلى. بحث منشور فى مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية). بجامعة القدس بغزة. فلسطين، المجلد الخامس عشر، العدد الثانى، يونية 2007م، ص241.

(3) كراتشكوفسكى (أغناطيوس يوليانوفتش): تاريخ الأدب الجغرافى العربى. نقله إلى العربية: صلاح الدين عثمان هاشم. قام بمراجعته: إيفور بلبايف. لجنة التأليف والترجمة والنشر، الإدارة الثقافية فى جامعة الدول العربية، القسم الأول، ص43.

الأماكن فى المقدمة الطللية فيه يفقد أحيانًا أساسه الواقعى فى الحياة، ويتحول إلى مجرد أسماء تجمع من هنا وهناك، وربما كانت من صنع المخيلة[1].

والمواضع التى يذكرها الشاعر الجاهلى فى مقدمته الطللية تبدو أثيرة إلى نفسه؛ لأنها – أو أكثرها – ترتبط بمحبوبته، التى كان يلتقى معها فيها.

وتثير هذه الأماكن الذكريات فى نفس الشاعر، فيتذكر لقاءه مع محبوبته فيها، ويدرك أن هذه الأماكن قد خلت منها، ولم يبق له فيها إلا بعض متعلقات بمحبوبته وأهلها كالأثافى والأوتاد والنؤى، فيمعن النظر فيها ويبكى محبوبته التى كانت فى أيام سابقة تتعامل مع هذه الأشياء بحيوية، ولكنها الآن أصبحت مجرد أطلال صامتة.

وفى مقدمة معلقة عنترة نراه يخاطب دار عبلة، ويكرر ذكرها عدة مرات دلالة على حنينه إليها، وإلى من كان يسكنها، ويود لو أن هذه الدار التى هى بأرض الجواء تكلمه وترد على تحيته إليها.

وعنترة – كما نراه فى هذه المقدمة – لا يتعامل مع الدار على أنها جماد، بل هى عنده كائن حىّ ممتلئ بالذكريات، التى تبث فيها الحياة؛ ولذا يحادثها ويقدم لها التحية:

"هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ ... أم هل عرفتَ الدارَ بعد تَوَهُّمِ[2]

يا دارَ عبلةَ بالجَوَاءِ تَكَلَّمِي ... وَعِمي صباحًا دارَ عبلةَ واسْلَمِي[3]

---

(1) المرجع السابق، القسم الأول، ص44.

(2) المتردّم: الموضع الذى يسترقع ويستصلح، التوهم: الشك.

(3) الجواء: مفردها الجو وهو الوادى وهنا يقصد بالجواء موضعًا بعينه، عمى صباحًا: سعدت بالنعيم فى الصباح، وهى تحية العرب فى الصباح فى ذلك العصر.

فوقفتُ فيها ناقتى وكأنَّها   فَدَنٌ لأقضىَ حاجةَ المُتَلَوِّمِ"[1].

إن عنترة لا يكتفى بمحادثة دار عبلة – أو ما بقى منها –، ولا يكتفى أيضًا بتوجيهه تحيته إليها، بل إنه يدعو لها بالسلامة، فهو يرجو أن تبقى هذه الدار بما تحمله من آثار – كانت تستخدمها عبلة – سالمة من كل أذى وضرر لعله يمر بها من وقت لآخر فتعزيه عن افتقاده عبلة.

ولا ننسى أن هذه الدار – أو أطلالها – قد مر عليها سنوات طويلة منذ أن فارقتها عبلة، يقول عنترة:

"حُيِّيتَ من طَلَلٍ تَقَادَمَ عهدُهُ   أَقْوَى وأَقْفَرَ بعدَ أُمِّ الهَيْثَمِ"[2].

والملاحظ أن عنترة فى مقدمته الطللية تتفجر ينابيع الحنين منه نحو محبوبته، ويستحضر الماضى والحاضر ورؤيته للمستقبل فى الوقت نفسه، والذى يدفعه لهذا خصوصية المكان الذى يقف به، وهو أطلال دار محبوبته عبلة، فهو فى حاضره يقف أمام دارها ويتأملها، ويتأمل كل ما فيها من أطلال تذكره بعبلة ويحن إليها من خلال هذه الأطلال، وخلال نظرته لهذه الأطلال ينساب شريط الذكريات الحلوة التى اجتمع فيها عنترة مع عبلة فى هذه الدار وحولها.

وتكون المفارقة مؤلمة؛ لأن الدار التى كانت ممتلئة بالحيوية أصبحت صامتة لا تجيب عنترة، وصارت أطلالاً قديمة، أصابها القفر بعد رحيل (أم الهيثم) – وهى عبلة – عنها.

---

(1) الفدن: القصر، وجمعها الأفدان، المتلوم: المتمكث، وقد شبه ناقته بالقصر فى ضخامتها، وانظر الأبيات فى شرح المعلقات السبع، ص130.

(2) المصدر السابق، ص131، الأقواء والإقفار: الخلاء، أم الهيثم: كنية عبلة.

ويستشرف الشاعر المستقبل خلال وقوفه بهذه الأطلال من خلال رغبته فى الرحلة للوصول للمكان الآخر الذى رحلت إليه عبلة وهو "عنيزتان" أو أرض الأعداء البعيدة التى يحف بعنترة – كما قلنا من قبل – مخاطر كثيرة للوصول إليها ولقائه عبلة فيها، يقول:

"حلَّتْ بأرضِ الزَّائرينَ فأصبحتْ عَسِرًا علىَّ طِلابُكِ ابنةَ مَخْرَمِ[1]

عُلِّقْتُها عَرَضًا وأقْتُلُ قومَها زَعْمًا لَعَمْرُ أبيك ليسَ بمزْعَمِ[2]

ولقد نزلْتِ فلا تَظُنِّى غيرَهُ مِنِّى بمنزلةِ المُحَبِّ المُكْرَمِ

كيفَ المزار وقد تربَّع أهلُها بِعُنَيْزَتَيْنِ وأهلُنا بالغَيْلَمِ"[3].

ونتيجة لثورة المشاعر التى هاجت فى نفس عنترة حين رؤيته دار عبلة بما فيها من أطلال تذكره بها، وتجعله يحن إليها، فإنه أصبح شديد الشوق لرؤيتها؛ ولم تعد هذه الأطلال كافية لتريحه، بل إنها قد هيجت مشاعره، ومهما كانت الصعاب التى ستواجهه فى طريقه لمكان عبلة الجديد؛ فإنه لا يعبأ بها، فقد كان وقوفه بأطلال دارها دافعًا له ليشد الرحال إليها فى ذلك المكان الآخر البعيد المحفوف بالمخاطر الكثيرة بالنسبة إليه.

ولكن عنترة قبل أن يتحرك نحو دارها؛ تُثار فى نفسه مزيد من المشاعر المتدفقة من خلال تذكره لحظة فراقها له، وتركها تلك الدار التى صارت طللاً بعد رحيلها عنها، إنها لحظة مؤلمة، لحظة الفراق والرحيل، ولكن الشاعر يتذكرها ويستحضرها:

---

(1) الزائرون: الأعداء، عسرًا: صعبًا.

(2) عرضًا:فجاة من غير قصد، العَمر: الحياة والبقاء، ولا يستعمل فى القسم إلا بفتح العين، الزعم: الطمع.

(3) شرح المعلقات السبع، ص131، والمزار: الزيارة، والتربع: الإقامة وقت الربيع.

"مـــا رَاعَنَـــى إلا حَمُولَـــةُ أهلِهـــا وَسْطَ الدِّيَارِ تَسَفُّ حبَّ الخِمْخِمِ"[1].

أيضًا يستحضر الشاعر صورة عبلة ويُشَخِّصها أمام عينيه بكل ما حوته من حسن وفتنة؛ ليجعل ذلك دافعًا آخر له ليشد الرحال إلى مكانها الذى رحلت إليه، يقول:

"إذْ تَسْتبيكَ بِـذى غُـرُوبٍ واضِـحٍ عَــذْبٍ مُقَبَّلُــهُ لذيــذِ المَطْعَــمِ[2]
وكــأنَّ فَــارَةَ تــاجِرٍ بقَسِــيمَةٍ سَبَقَتْ عَوارِضَها إليكَ من الفَمِ[3]
أو رَوْضَــةً أُنُفًــا تَضَــمَّنَ نَبْتُهــا غَيْـثٌ قليـلُ الـدِّمْنِ لـيس بِمَعْلَمِ[4]
جــادَتْ عليــه كــلُّ بِكْــرٍ حُــرَّةٍ فتركْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كالـدِّرْهَمِ[5]
سَـحًّا وتَسْـكابًا فكُـلَّ عشـيَّةٍ يجـرى عليهـا المـاءُ لم يَتَصَـرَّمِ"[6].

وهنا نلاحظ أن عنترة حين حديثه عن رحيل عبلة ونجواه إلى طللها استخدم مفردات الطلل التى توحى بجو الفقد والحزن والألم والحنين فى الوقت نفسه.

ولكنه حين حديثه عن حسن عبلة وجمالها استحضر "الروضة"، وهى مكان يوحى بالبهجة والجمال.

---

(1) المصدر السابق، ص132، راعنى: أفزعنى، الحمولة: الإبل التى تتحمل الأحمال الثقيلة، الخمخم: نبت تعلفه الإبل، تسف: تأكل.

(2) تستبيك: تأسرك، غرب كل شىء حده، والجمع: غروب، الوضوح: البياض، المقبَّل: موضع التقبيل، المطعم: الطعم.

(3) التاجر: المقصود به العطار، فارة المسك: الأصل فائرة المسك وحذفت الهمزة تخفيفًا، وسميت بذلك لأن الروائح الطيبة تفور منها، القسامة: الجمال.

(4) روضة أنف: حديقة لم ترع بعد، الدمن: جمع دمنة وهى السرجين، معلم: بارز.

(5) البكر من السحاب: السابق مطره، الحر من كل شىء: خالصه وجيده، القرارة: الحفرة.

(6) المصدر السابق: ص133، والسحّ: الصب والانصباب، التسكاب: السكب، التصرم: الانقطاع.

ومن هنا فاستحضار عنترة المكان يتفقق مع انفعالاته وأحاسيسه، فإذا كانت هذه الأحاسيس حزينة وصف المكان القفر وحاله فيه – وهو الطلل –، وإذا ذكر حسن عبلة استحضر المكان البهيج كالرياض.

رحلة عنترة للوصول لمكان عبلة

يعزم عنترة على الرحيل لمكان عبلة ليلقاها فيه، بعد أن هاجت مشاعره برؤية أطلالها وتذكره إياها، ثم تذكره لمحاسنها التى جسَّدها فى شعره.

ويحدِّثنا عن رحلته والمخاطر التى سيلاقيها فيها، والناقة القوية، ذات الخصال الفريدة التى تؤهلها لقطع هذه المسافة البعيدة بين دار عبلة القديمة التى يقف أمامها عنترة، ودارها الجديدة فى ذلك المكان البعيد (عنيزتين/ أرض الأعداء).

"هلْ تُبْلِغَنِّى دارَها شَدَنِيَّةٌ لُعِنَتْ بمحرومِ الشَّرابِ مُصَرَّمِ[1]

خَطَّارةٌ غِبَّ السُّرَى زيَّافَةٌ تَطِسُ الإكامَ بوَخْذِ خُفٍّ ميثَمِ[2]

وكأنما تطِسُ الإكامَ عَشيَّةً بقريبِ بين المَنْسِمَيْنِ مُصَلَّمِ"[3].

ولا يحدثنا عنترة عن الأماكن التى مرّ بها خلال رحلته لأرض عبلة الجديدة، ولا عن المخاطر التى يمكن أن يكون قد تعرض لها فيها، بل إنه يكتفى بالحديث عن وصف ناقته، وتشبيهها ببعض الحيوانات كالنعام[4].

---

(1) شدن: أرض أو قبيلة تنسب الإبل إليها، الشراب: المقصود به هنا اللبن، مصرَّم: مقطوع.

(2) خطر البعير بذنبه: شال به، الزيف: التبختر، الوطس والوثم: الكسر.

(3) المصدر السابق، ص134، تطس: تكسر، والمصلم: من أوصاف الظليم لأنه لا أذن له، والصلم: الاستئصال، كأن أذنه استؤصلت.

(4) المصدر السابق، ص135- 136.

وكنا ننتظر أن يحدثنا عن لقائه بعبلة مع نهاية هذه الرحلة، ولكنه أيضًا يغفل الحديث عن هذا، ولا ندرى لماذا؟ ربما لأنه لم يستطع الوصول إليها؛ ودفعه حياؤه كفارس على ألا يذكر فشله فى الوصول إليها.

ولعله بعد رحلته وصل إليها ولكنها لم ترحب به كما كان يتوقع حين جاشت مشاعره أمام أطلال دارها، ومما يرجح هذا الظن قوله بعد وصف ناقته التى هى وسيلة رحلته إلى أرض عبلة الجديدة:

"إنْ تُغْدِفى دُونى القِنَاعَ فإنَّنى ... سَمْحٌ مخالقَتِى إذا لم أُظْلَمِ [1]

وإذا ظُلِمْتُ فإنَّ ظُلْمى باسِلٌ ... مُرٌّ مذاقَتُهُ كطعْمِ العَلْقَمِ" [2].

لم يحدد عنترة أماكن معينة حين حديثه عن شربه الخمر وفروسيته

وأمام إعراض عبلة عن عنترة، يدافع عن نفسه بذكر أخلاقه كفارس نبيل، يقهر أعداءه، ولكنه لا يتعرض لشخص يسالمه، ويحدث نفسه بما كان يتمدّح به أهل الجاهلية من شربه الخمر دون أن يؤثر ذلك فى رزانته، وأنه كريم حين شربه الخمر وحين توقفه عن شربه إياها:

"ولقد شَرِبْتُ من المُدامةِ بعدما ... رَكَدَ الهَواجِرُ بالمَشُوفِ المُعْلَمِ [3]

بزُجَاجَةٍ صَفْراءَ ذاتِ أسِرَّةٍ ... قُرِنَتْ بأزْهَرَ فى الشِّمالِ مُفَدَّمِ [4]

فإذا شَرِبْتُ فإننى مُسْتَهْلِكٌ ... مالى وعِرضِى وافرٌ لم يُكْلَمِ [5]

وإذا صحوتُ فما أُقصِّرُ عن نَدًى ... وكما عَلِمْتِ شَمائلى وتَكَرُّمِى" [6].

---

(1) تغدفى: ترخى والمقصود: تتسترين عنى، حاذق: عالم، استلأم: لبس اللأمة أى الدرع.

(2) المصدر السابق، ص137، وباسل: كريه، والبسالة: الشجاعة، العلقم: نبات مُرّ المذاق.

(3) المدام والمدامة: الخمر؛ وسميت بهذا الاسم لأنها أديمت فى دنها، ركد: سكن، الهواجر جمع الهاجرة، وهى أشد الأوقات حرًا، المشوف: المجلو.

(4) الأسرة: جمع السر والسرور، وهما الخط من خطوط اليد والجبهة وغيرهما؛ وتجمع أيضًا على الأسرار، وتجمع الأسرار على الأسارير، بأزهر: أى بإبريق أزهر، مفدم: مسدود الرأس بالفدام.

(5) لم يكلم: لم يجرح.

(6) المصدر السابق، ص137، وندى: كرم، شمائلى: أخلاقى.

والملاحظ هنا أن عنترة لم يحدثنا عن مكان – أو أماكن – محدد شرب فيه الخمر؛ وهذا يعود لكونه يشربها فى أماكن عديدة فى الحانات وفى الطريق، وداخل خيمته؛ مما لا يستدعى معه ذكر المكان هنا.

وأيضًا لم يذكر عنترة أسماء أماكن محدَّدة حين تفاخره بفروسيته موجهًا بذلك رسالة لعبلة لعلها ترضى عنه، وتعبأ به وتترك تجاهلها إياه، يقول:

"وحَليلِ غانيةٍ تركتُ مُجَدَّلاً ... تَمكُو فَرِيصتُه كَشِدْقِ الأعْلَمِ (1)

سبقَتْ يداىَ لهُ بعاجلِ طعْنةٍ ... ورَشَاش نافذَةٍ كلوْنِ العَنْدَمِ (2)

هلاَّ سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ ... إنْ كنتِ جاهلةً بما لمْ تعْلمى (3)

إذ لا أزالُ على رِحَالَةِ سَابحٍ ... نَهْدٍ تعاورَهُ الكُمَاةُ مُكَلَّمِ (4)

طَوْرًا يُجرَّدُ للطِّعانِ وتارةً ... يَأوِى إلى حَصْدٍ القِسىِّ عَرَمْرَمِ (5)

يُخْبِرْكِ مَن شَهِدَ الوقيعةَ أنَّنى ... أغْشَى الوَغَى وأعِفُّ عندَ المَغْنَمِ (6)

ومُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُمَاةُ نِزَالَهُ ... لا مُمْعِنٌ هَرَبًا ولا مُسْتَسْلِمِ (7)

جادَتْ لهُ كَفِّى بعَاجلِ طَعْنَةٍ ... بِمُثَقَّفٍ صِدْقِ الكُعوبِ مُقَوَّمِ (8)

---

(1) الحليل: الزوج، الغانية: قيل: هى ذات الزوج من النساء لأنها غنيت بزوجها عن الرجال، وقيل: بل الغانية البارعة الجمال المستغنية بجمالها عن التزيين، جدلته: ألقيته على الجدالة، وهى الأرض، المكاء: الصفير، العلم: الشقّ فى الشفة العليا.

(2) العندم: قيل: هو دم الأخوين، وقيل: هو شقائق النعمان.

(3) الخيل: المقصود الفرسان الذين يركبون الخيل، ابنة مالك: أى عبلة.

(4) التعاور: التداول، يقال: يتعاورون ضربًا: إذا جعلوا يضربونه على جهة التناوب، الكلم: الجرح.

(5) الطور: التارة والمرة، والجمع الأطوار، العرمرم: الكثير، الإحصاد: الإحكام.

(6) الوقعة والوقيعة: اسمان من أسماء الحرب، الوغى: أصوات أهل الحرب، ثم استعير للحرب، المغنم: المكسب والغنيمة.

(7) المدجج: التام السلاح، الإمعان: الإسراع فى الشىء والغلو فيه، الاستسلام: الانقياد والخضوع.

(8) بعاجل طعنة: بطعنة سريعة، الصدق: الصلب.

فشككتُ بالرمحِ الأصَمِّ ثيابَهُ ليسَ الكريمُ على القَنا بمُحرَّمِ [1]
فتركتُه جَزَرَ السِّباعِ يَنُشْنَهُ يَقْضِمْنَ حُسْنَ بنانِهِ والمِعْصَمِ" [2].

ولعل عنترة لم يحدثنا عن أماكن محددة خاض فيها معاركه وأبرز فيها انتصاراته، ليدلل بهذا على كثرتها وأنها لا يمكن عدها وتتبع الأماكن التى حدثت فيها، أو لعله تجاهل ذكر هذه الأماكن التى دارت فيها معاركه مع أعدائه؛ لشهرتها، وأنه لا داعى لذكرها.

وعلى الرغم من عدم تحديد عنترة أسماء هذه الأماكن التى صارع فيها أعداءه وهزمهم فيها، فإنه يستحضر فى معلقته كيفية قتاله لهؤلاء الأعداء، وما فعله معهم فيها، ورد فعل فرسه خلال هذه المعارك.

وعنترة يتحدث عن هذه المعارك ليس فقط لمجرد التباهى المجرد من كل غرض سوى إرضاء الذات بذكر هذه البطولات، بل إنه أيضًا يتحدث عنها موجهًا كلامه لعبلة لعلها ترضى عنه، وتواصله حبًّا بحب.

ويواصل عنترة حديثه عن فخره بفروسيته، ويحدثنا عن دور فرسه – رفيقه فى ساحات القتال – فى هذه المعارك مسترضيًا بذلك عبلة، لعلها تنبهر بهذه البطولات فتواصله بعد جفاء منها له:

"ولقد حَفِظْتُ وَصَاةَ عمِّى بالضُّحى إذ تَقْلِصُ الشَّفَتانِ عن وَضَحِ الفَمِ [3]
فى حَوْمَةِ الحربِ التى لا تشتَكى غمرَاتِها الأبطالُ غيرَ تَغَمْغُمِ [4]

---

(1) الأصم: الصلب.

(2) المصدر السابق، ص138- 139، والجزر: جمع جزرة وهى الشاة التى أعدّت للذبح، النوش: التناول، القضم: الأكل بمقدم الأسنان.

(3) الوصاة: الوصية، تقلص: تتشنج، وضح الفم: الأسنان.

(4) حومة الحرب: معظمها،وتحوم الحرب: أى تدور، غمرات الحرب: أى شدائدها التى تغمر أصحابها؛ أى تغلب قلوبهم وعقولهم، التغمغم: صياح لا يفهم منه شىء.

إذ يتَّقُـونَ بـِـىَ الأسِـنَّةَ لم أَخِـمْ	عنهـا ولكنّـى تَضَـايقَ مُقْـدَمِى[1]
لمـا رأيـتُ القـومَ أقبـلَ جمعُهُـمْ	يتـذَامَرُونَ كـررْتُ غـيرَ مُـذَمَّمِ[2]
يـدْعونَ عنْتَـر والرمـاحُ كأنَّهـا	أَشْـطَانُ بئـرٍ فـى لَبَـانِ الأَدْهَـمِ[3]
مـا زِلْـتُ أَرْمِـيهم بثُغْـرَةِ نَحْـرِهِ	ولَبَانِـهِ حتـى تَسَـرْبَلَ بالـدَّمِ[4]
فـازورَّ مِـنْ وَقْـعِ القَنَـا بِلَبَانِـهِ	وشَـكَا إلىَّ بِعَبْـرَةٍ وتَحَمْحُـمِ[5]
لو كانَ يَدْرى ما المحاورةُ اشْتَكى	ولكانَ لو عَلِمَ الكلامَ مُكَلِّمى[6]
ولقد شَفَى نفسى وأَذْهبَ سُقْمَهَا	قِيلُ الفوارسِ وَيْكَ عنترَ أَقْدِمِ"[7].

وها هو عنترة يكتفى بذكر أرض معاركه بقوله "حومة الحرب"، وهى المكان الذى تدور فيه الحرب، ولكنه لا يحدِّدها، وهذا – كما قلنا من قبل – لعله لكثرة معاركه وصعوبة حصرها، أو لاشتهارها بين الناس – خاصة وعنترة من فرسان العرب الكبار المشهورين فى العصر الجاهلى[8] – ولذا لا حاجة به لذكر أماكنها تفصيلاً فى شعره.

---

(1) الاتقاء: الحجز بين الشيئين، الخيم: الجبن، المقدم: موضع الإقدام.

(2) التذامر: الحض على القتال، مذمّم: محتقر منتقص.

(3) الشطن: الحبل الذى يستقى به، والجمع الأشطان، اللبان: الصدر، الأدهم: اسم فرس عنترة.

(4) الثغرة: الوقبة فى أعلى النحر، والجمع الثغر، تسربل: اكتسى.

(5) ازورّ: مال، التحمحم: من صهيل الفرس ما كان فيه شبه الحنين ليرق صاحبه له.

(6) المحاورة: الكلام والحديث.

(7) المصدر السابق، ص142-143،ويك: لفظة تدل على التحريض والحث،أقدم: أى خض القتال معنا.

(8) انظر فى هذا: الحيوان، 103/2، والشعر والشعراء، ص154.

الخاتمـة

وهكذا رأينا عنترة يستحضر المكان فى كل موقف فى معلقته، ولكنه يحدّده ويذكر معالمه واضحة حين حديثه عن دار عبلة وأطلالها، والمكان الذى وصلت إليه.

فى حين أنه يشير بعد ذلك لأماكن أخرى خلال حديثه عن رحلته - والأماكن التى مر بها خلال هذه الرحلة - وأماكن شربه الخمر، والأماكن التى دارت بها معاركه، ولكنه لا يحددها لنا بذكر أسمائها، وإن كان يصفها لنا وصفًا فيه تجسيد واضح لها؛ حتى كأننا نراها رأى العين.

وفى كل الأحوال يبدو المكان حاضرًا فى معلقة عنترة منذ بدايتها إلى نهايتها مشاركًا عنترة أفراحه وأحزانه وتطلعاته وحسراته، بل إن مشكلة عنترة فى هذه المعلقة هى مع المكان كما وضح هذا فى تحليلنا لهذه المعلقة.

البنية الدرامية فى قصيدة
أبى دلامة اللامية فى بغلته

قبل أن نحلل قصيدة أبى دلامة اللامية فى بغلته ونظهر الجوانب الدرامية فيها نحب أن نتناول أمرين نظن أن لهما علاقة قوية بموضوعنا .. الأمر الأول هو محاولة إظهار الجانب الأبرز فى شخصية أبى دلامة .. هل هو شاعر كبير اهتم به الشعراء والنقاد وكبار رجال الدولة فى عصره وبعده لهذه المكانة الشعرية الكبيرة له؟ أم إن شخصيته كشاعر توارت خلف كونه مضحكًا ومتندرًا فى قصور الخلفاء العباسيين الأوائل — السفاح والمنصور والمهدى - ؟ وليس الشعر عنده إلا أحد وسائل المضحك والمهرج .. تلك الوظيفة التى كان يقوم بها ويعشقها كما يظهر ذلك العديد من نوادره وأخباره التى ذكرت فى العديد من كتب التاريخ والتراجم والأدب.

أما الأمر الآخر فهو تحديد مقصودنا بالبنية الدرامية ومحاولة إثبات وجودها فى بعض الشعر العربى القديم .. خاصة فى قصيدة أبى دلامة اللامية فى بغلته التى نعرض لها بالدراسة فى هذا البحث.

أبو دلامة بين كونه شاعرًا ومضحكًا للخلفاء العباسيين الأوائل

أبو دلامة هو زَنْد بن الجون[1]. ويقول أبو الفرج الأصفهانى: إنه "كوفى أسود، مولى لبنى أسد. كان أبوه عبدًا لرجل فيهم يقال له فضافض فأعتقه. وأدرك آخر أيام بنى أمية، ولم يكن له فى أيامهم نباهة، ونبغ فى أيام بنى العباس، وانقطع إلى أبى العباس وأبى جعفر المنصور والمهدى"[2].

وتاريخ ميلاد أبى دلامة مجهول، ولكنه - فى الغالب وبالنظر لبعض الأخبار التى وصلتنا عنه — قد "وُلد فى أواخر القرن الهجرى الأول،

أو أوائل القرن الهجرى الثانى"[3]. أما وفاته فقد كانت سنة 161هـ باتفاق كثير من المؤرخين والباحثين[4].

ونجد بعض المؤرخين والأدباء والباحثين قديمًا وحديثًا يصفون أبا دلامة بكونه شاعرًا مجيدًا حتى لقد قيل عنه: إنه "يداخل الشعراء ويزاحمهم فى جميع فنونهم، وينفرد فى وصف الشراب والرياض وغير ذلك مما لا يجرون معه فيه"[5]، ويقول ياقوت الحموى: "ولأبى دلامة شعر كثير كله جيد"[6]، ويشير ابن قتيبة إلى أن أبا العباس السفاح كان يستحسن شعره[7].

ويؤكد الدكتور شوقى ضيف على شاعرية أبى دلامة موضحًا أنه "كان يجيد الرثاء كما يجيد المديح"[8]، ويقول عنه الدكتور عبده بدوى: إنه "كان بحق شاعرًا فكهًا يعرف ما يراد منه فى بلاط الخلفاء"[9].

وعندما نطالع ما وصلنا من شعر أبى دلامة الذى جمعه أكثر من باحث[10]، نجد أن أكثر شعره مقطوعات قصيرة لا تزيد المقطوعة منها على العشرة أبيات – فى الغالب – ، والملحوظة الأهم أن هذا الشعر – أو تلك المقطوعات – يأتى أغلبه من خلال النوادر التى يكون الشعر جزءًا منها، ولا يمكن فهمه جيدًا وإدراك عناصر الفكاهة به إلا من خلال قراءة النادرة التى يأتى من خلالها[11].

ومن هنا فإننا يمكننا الحكم إلى كون أبى دلامة كان مضحكًا للخلفاء قبل أن يكون شاعرًا؛ لأن أكثر شعره – كما نرى – لم يكن إلا وسيلة يستخدمها ذلك المضحك لتسلية الخلفاء ومن يحيط بهم.

وقد انتبه بعض المؤرخين والباحثين قديمًا وحديثًا إلى بروز شخصية المضحك[12] على شخصية الشاعر فى أبى دلامة، فيردّد أكثرهم: إنه كان

ظريفًا فصيحًا كثير النوادر[13]، ويشير أبو الفرج الأصفهانى إلى أن الخلفاء العباسيين كانوا يقدمونه ويصلونه ويستطيبون مجالسته ونوادره[14]؛ مما يعنى اهتمامهم به كمضحك ومتندّر قبل أن يكون شاعرًا، أو كما قلنا إن كونه شاعرًا كان جزءًا من شخصية المضحك عنده خاصة أن شعره يدور – فى معظمه – حول الفكاهة ويتصل بنوادره، وقلما يُروى خارجها.

ونجد الجاحظ يشير إلى القوة الإضحاكية العالية عند أبى دلامة[15]، كما أدرك هذه الصفة فيه بعض معاصريه[16]، وتتجلى هذه القدرة الإضحاكية عنده فى نوادره وشعره الذى يأتى – كما قلنا فى الغالب – داخل هذه النوادر[17].

ويقول الدكتور عبده بدوى: إن أبا دلامة "قد أخذ على عاتقه أن يملأ الحياة من حوله بالبهجة، والسخرية والدعابة، وأن يتصل بالطبقة الحاكمة رجالاً ونساء ليضاحكهم"[18].

ولا يعنى وصولنا لهذه النتيجة الانتقاص من قيمة أبى دلامة كشاعر، ولكن هذا يعنى إدراك دور الشعر فى حياته، وأثر كونه مضحكًا ومهرجًا فى شعره من خلال ميله للسخرية والفكاهة والبساطة فى الأسلوب والتعبير، واستخدامه معجمًا لغويًا سهلاً قريبًا من لغة الناس فى عصره، إلى جانب التأكيد على كونه شاعرًا مطبوعًا مرتجلاً، يرتجل أكثر شعره فى مواقف له مع الخلفاء وكبار رجال الدولة فى عصره، فتبدو هذه المواقف والشعر الذى قيل فيها نوادر وقصصًا مضحكة[19].

مفهوم البنية الدرامية

ونتناول الآن بإيجاز القضية الثانية: وهى مفهوم البنية الدرامية، ومدى وجودها فى الشعر العربى القديم، وفى قصيدة أبى دلامة فى بغلته خاصة.

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: إن "التعبير الدرامى هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبى"[20]. و"أفضل الشعر أقربه للتعبير الدرامى"[21].

وأهم ما يميز الشعر الدرامى أنه يحتوى على شعر وقصة فى الوقت نفسه، فهو شعر قصصى[22]، و"تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحى المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية"[23].

وهذا النوع من الشعر "لا بد أن يتطلب شاعرًا له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القصاص. لا بد أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن فى الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية"[24].

ومعنى وجود القصة فى هذا النوع من الشعر احتواؤه على عناصرها من حدث وحبكة وصراع وحوار وشخصيات، وعناصر درامية أخرى يجب توافرها فى الشعر القصصى.

والشاعر فى قصائده الدرامية يستوحى بعض ظواهر موجودة فى الفنون الأخرى كالقصة والرواية والمسرحية .. خاصة فى القصيدة الدرامية الحديثة[25] التى صارت الحدود بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى واهية، وأصبحت تأخذ منها بعض عناصرها من خلال تداخل الأجناس الأدبية وتلاقحها فى هذا العصر[26].

ولا يكون الشعر فى القصيدة الدرامية – أو فى أى شكل من أشكال الدراما – لمجرد الزينة والزخرف بل لابد أن تكون له وظيفة داخل الكيان القصصى الذى يأتى من خلاله[27].

وأزعم أن بعض الشعر العربى القديم قد احتوى على الدراما لبروز العناصر القصصية فيه[28]، بل إننى أزعم أن بعض الشعراء العرب القدماء قد توافرت فى بعض شعرهم الكثير من العناصر الدرامية كلبيد بن ربيعة وعمر بن أبى ربيعة وأبى نواس الذى "تميز بناء قصائده بالحوار القصصى والتحلل من وحدة البيت، إذ لا تساعده وحدة البيت على الحوار أو القصص"[29].

أما عن أبى دلامة فقد وضح الدكتور محمد مصطفى هدارة اهتمامه بالروح القصصية فى شعره؛ ولذا لا يهتم بوحدة البيت فى القصيدة "فنراه يصل بين الأبيات دون أن يجعل القوافى فواصل فى المعنى، وفى ذلك تجديد وخروج عن عمود الشعر القديم"[30].

وفى موضع آخر يؤكد الدكتور هدارة على قدرة أبى دلامة القصصية العالية فى شعره إلى جانب قدرته العالية على السخرية[31].

وبالنظر فى شعر أبى دلامة الذى وصلنا – فى ديوانه الذى جمع شعره فيه الدكتور إميل بديع يعقوب – نجد كثرة الشعر الذى يحتوى على عناصر القصة فيه، ونخص بالذكر أرقام بعض القصائد والمقطوعات فيه ذات العناصر القصصية الواضحة، وهى: 30 ، 31 ، 42. إلى جانب قصيدته الشهيرة فى بغلته التى هى موضوع دراستنا فى هذا البحث.

شهرة قصيدة أبى دلامة اللامية فى بغلته

أما عن قصيدة أبى دلامة اللامية فى بغلته، فهى قصيدة شهيرة رواها كثير من المصادر القديمة، وعندما رواها الجاحظ فى كتابه البغال قال: - معبرًا عن شهرتها – "قال أبو دلامة فى بغلته. والمثل فى البغال بغلة أبى دلامة"[32].

وأُعجب الخليفة المهدى بهذه القصيدة، وكافأ أبا دلامة عليها، وعوضه عن تلك البغلة التى وصفها فى قصيدته تلك[33].

وترى الدكتورة وديعة طه النجم أن أبا دلامة قد فتح طريقًا جديدًا للشعراء بقصيدته تلك فى بغلته، تقول فى هذا: "ولأبى دلامة شعر ساخر فتح فيه طريقًا للشعراء العباسيين فى نمط من الفكاهة يكاد يكون جديدًا وذلك فى وصفه بغلة كانت له، وفى السخرية منها"[34].

وقد عارض أبو دلامة بهذه القصيدة أبا خُنَيْس حين هجا بغلته فى شعر له وسخر منها[35]، ولكن أبا دلامة تفوق عليه فى قصيدته اللامية فى بغلته.

ومما تجب الإشارة إليه أيضًا أن أبا دلامة قد كتب شعرًا آخر فى بغلته هذه – أو فى غيرها – ووصل إلينا بيت من شعره ذاك فى تلك البغلة – أو فى غيرها – غير قصيدته المشهورة فى بغلته[36].

وبعد هذا التمهيد نبدأ فى دراسة البنية الدرامية فى قصيدة أبى دلامة اللامية فى بغلته.

عناصر البنية الدرامية

تجب الإشارة أولاً إلى أن البنية الدرامية لا تعنى مجرد وجود العناصر القصصية فى الشعر فحسب، ولكنها تعنى إضافة إلى ذلك تماسك القصيدة ووجود عناصر الصراع والتشويق بها، "وأن تتوفر على قدر من التموج والتباين، لا بد لها من أن تعلو وتهبط، وتشفّ وتتكدّر تصغى إلى أنين الروح تارة، وتتفجر بالصراخ الدامى تارة أخرى"[37]. إلى جانب هذا فإن القصيدة الدرامية تتعدد فيها الأصوات[38]، ويهتم الشاعر فيها بالتفصيلات الحية الجوهرية التى تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة[39]، وتجنح القصيدة الدرامية للتكثيف باختيار الجوهرى من أجزاء التجربة[40]. والقصيدة الدرامية تكتسب نموها من خلال نمو القصيدة نفسها[41]، وأخيرًا فالقصيدة الدرامية يترك فيها الشاعر بعض الفجوات التى ينشط فيها خيال القارئ وذاكرته ليحاول ملأها[42].

ولا ندّعى أن قصيدة أبى دلامة قد احتوت على كل هذه العناصر الدرامية، بل هى – فى ظنى – قد احتوت على أكثرها، وسيظهر تحليلنا لها صدق قولنا هذا.

الحدث

الحدث هو "أشمل العناصر الفنية التى تنطوى على علاقات ضمنية كثيرة مع الشخصية والزمان والمكان"[43]. ويمكن تعريف الحدث الدرامى بأنه "الحركة الداخلية للأحداث"[44]، والمقصود بالحركة الداخلية هى "شىء وراء ما تدركه الحواس، شىء يحتاج إلى أكثر من مجرد الإدراك الحسّى أو مجرد التخزين، بل يحتاج إلى قدرة على فهم ما

يجرى وربطه بعضه ببعض حتى تكتمل الصورة فى النهاية ، وهو ما نقصده بالمحصلة النهائية التى تأتى بعد المراحل المختلفة من التطور"(45).

وبعبارة أوضح فالحدث يعنى عرض الحكاية أو القضية أو المشكلة ، وغالبًا ما يكون له بداية ووسط ونهاية ، و"ينشأ عن موقف معين ويتطور وينمو بالضرورة إلى نقطة معينة"(46).

وقد يكون الحدث فى القصيدة الدرامية بسيطًا أو مركبًا ، "والحدث البسيط هو الذى يعتمد فى بنائه على قصة أو حدوتة واحدة بينما الحدث المركب هو الذى يعتمد فى تركيبه على قصة أو حدوتة رئيسية تغذيها قصة أو حدوتة فرعية أو أكثر من ذلك. أى إن هناك خطًا رئيسيًا واحدًا لتطور الحدث الأول. بينما يوجد خيط فرعى أو أكثر يسير جنبًا إلى جنب مع الخيط الرئيسى، يغذيه ويقوّى منه إما بالاتفاق أو المعارضة فى الحدث الثانى"(47).

ونجد فى قصيدة أبى دلامة اللامية فى بغلته حدثًا واحدًا يسير بشكل تقليدى؛ أى له بداية ووسط ونهاية. وتأتى الأبيات الاثنا عشر الأولى فى القصيدة؛ لعرض بداية الحدث، وتتلخص فى معاناة الراوى – أى الشاعر – مع بغلته التى ابتلى بها ، ويحدثنا بقدر من الإيجاز عن بعض عيوبها التى لم يعد يحتملها؛ ولذا يرغب فى التخلص منها ، ولكن كيف السبيل إلى ذلك. يقول أبو دلامة فى مطلع قصيدته:

1- "أَبعدَ الخيلِ أَرْكَبُها كِرامًا ... وبعدَ الغُرِّ من حُضْرِ(*) البغالِ

2- رُزِقْتُ بُغيلةً فيها وِكَالٌ(**) ... وخيرُ خصالها فَرْطُ الوِكَالِ

(*) الحُضْر: جمع الحضار، وهى القوية الجيدة السَّير.

(**) الوكال: الضعف والكسل.

3- رأيتُ عيوبَها كَثُرتْ وغالَتْ ولو أفنيتُ مجتهدًا مَقَالى

4- ليُحْصِىَ منطقى وكلامُ غيرى عُشَيْرَ خصالها شرُّ الخصالِ"[48].

وهذا المطلع يطالعنا بمفارقة الشاعر بين حاله مع تلك البغلة المبتلى بها وحاله مع الخيل التى كان يركبها قبلها وغر البغال التى كان يمتطيها؛ ومن هنا نشعر بأزمة الشاعر وضيقه، ولكنه لا يصوِّر لنا هذه الأزمة وذلك الضيق بالأسى والحزن، بل يصوِّرهما بريشة السخرية، لعله بهذا ينفض عن نفسه ذلك الضيق، وينتقم من هذه البغلة – العدو له – بالسخرية منها فى قصيدته تلك.

ويستخدم أبو دلامة منذ بداية القصيدة كل وسائله للسخرية منها؛ كالتصغير حين قوله عنها "بغيلة"، واستخدام أدوات الشرط التى توحى بعدم القدرة على إحصاء عيوبها مهما حاول واجتهد، وذلك فى قوله:

3- رأيتُ عيوبَها كَثُرتْ وغالَتْ ولو أفنيتُ مجتهدًا مَقَالى

ثم يعرض علينا أبو دلامة بعض عيوبها بطريقة السخرية بقوله:

5- "فأهونُ عيبها أنى إذا ما نزلتُ وقلتُ: امشى لا تُبالى

6- تقومُ فما تَريمُ(*) إذا استُحِثَّتْ وترمحُنى وتأخُذ فى قتالى

7- وإنى إن رَكِبْتُ أَذَيْتُ نفسى بضَرْبِى باليمينِ وبالشمالِ

8- وبالرجلين أُرْكِضُها جميعًا فيا لَكَ فى الشقاء وفى الكَلالِ"[49].

واستخدام الشاعر الأفعال المضارعة فى وصفه عيوب بغلته: "لا تبالى، تقوم، فما تريم، ترمحنى، تأخذ" – يدل على استحضار الصورة، فكأننا نشاهد ما تفعله تلك البغلة بشاعرنا، وفى الوقت نفسه تدل هذه الأفعال المضارعة على استمرار قيام هذه البغلة بهذه الأفعال

(*) فما تريم: لا تتحرك.

المؤذية تجاه الشاعر مما يدل على استمرار معاناته منها؛ ولذا يرغب فى التخلص منها؛ ولهذا يعقد العزم على الذهاب بها إلى سوق الكناسة ويأمل أن يجد شخصًا يشتريها، وبالطبع لن يشتريها منه إلا شخص مغفل؛ لأن عيوبها واضحة لا تخفى إلا على المغفلين. يقول الشاعر:

12- "فلمَّا هدَّنى ونفى رُقَادى   وطال لذاكَ همِّى واشتغالى

13- أَتيتُ بها الكُنَاسَةَ مُسْتبيعًا   أفكِّرُ دائبًا كيفَ احتيالى

14- بِعُهْدَةِ سِلْعةٍ(*) رُدَّت قديمًا   أَطُمُّ بها على الداء العُضَالِ

15- فبينا فكرتى فى السَّوم تَسْرى   إذا ما سمْتُ أُرخص أم أُغالى"[50].

ونلاحظ فى البيت الثانى عشر الذى يصور أزمة الشاعر فى تلك القصيدة استخدام حروف المد فى بعض الكلمات مثل: "رقادى، طال، اشتغالى" مما يدل على طول معاناة الشاعر مع بغلته، ووصوله إلى درجة لا يستطيع معها الصبر على هذه البغلة ومواصلة التعايش معها وتحمّل عيوبها.

ونصل لذروة الحدث فى البيت الثالث عشر الذى يحدثنا الشاعر فيه عن حيرته فى كيفية التخلص من هذه البغلة، يقول الشاعر:

13- أَتيتُ بها الكُنَاسَةَ مُسْتبيعًا   أفكِّرُ دائبًا كيفَ احتيالى

إنه لن يستطيع التخلص منها إلا بالاحتيال والمكر والخداع؛ ولن يجوز هذا الاحتيال إلا على شخص مغفل، ولكن أين هذا الشخص؟!

هنا كما قلنا نصل إلى ذروة الحدث[51]، وتبدو حيرة الشاعر، وتعبر المقابلات عن حيرته، فهو لا يدرى هل يحاول بيعها بثمن رخيص ليتخلص منها أم يغالى فى سعرها؟ ثم يساوم من يشتريها منه على هذا

(*) العهدة: العيب، سلعة: شبيه بالغدة.

السعر؛ فيظن المشترى أنه هو الذى خدع الشاعر بإرخاص ثمنها بعد أن عُرض فيها مبلغ كبير.

ونشير هنا إلى أن الشاعر يستخدم المقابلات على مستوى قصيدته كلها بما توحى به من توتر درامى ودرجة عالية من الصراع. والصراع هنا يدور فى نفس الشاعر فهو فى حيرة من أمره فى الوسيلة التى بها سيستطيع التخلص من بغلته.

وتبدو بوادر التخلص من هذه البغلة، وإنهاء أزمة الشاعر معها من خلال إقبال شخص على أبى دلامة فى سوق الكناسة - ولاحظ استخدام أبى دلامة للعلامات المكانية المحددة التى تُوحى بحيوية التجربة وواقعيتها مما يؤدى لتفاعلنا معها – وكما قلنا لا بد أن يكون هذا الشخص أحمق ليشتريها، وقد كان، ويخدعه أبو دلامة حين يصوّر له أنه قد أرخص فى ثمنها؛ ولذا يشتريها ذلك الشخص الأحمق، سعيدًا بفوزه وظنه أنه قد خدع أبا دلامة حين جعله ينقص من ثمنها. ولكن أبا دلامة بعد أن أكد البيع وجعله لا رجعة فيه، لا يجعل هذا الشخص يعود لبيته سعيدًا ولو لساعات أو لدقائق، بل يبوح له بما فى مكنون نفسه من عيوب هذه البغلة؛ لينفّس عن نفسه؛ وليحول آلامه التى كانت عنده بسبب هذه البغلة إلى ذلك المشترى الأحمق.

ويبدو الحدث حتى البيت الثانى والعشرين سريعًا متصاعدًا، تقل الوقفات الوصفية فيه؛ لأن وصف عيوب البغلة قد جاء – فى هذه الأبيات – قصيرًا سريعًا لا يوقف حركة السرد بها.

ولكننا ابتداء من البيت الثالث والعشرين حتى البيت التاسع والخمسين – وهو آخر بيت فى القصيدة – نجد الشاعر يقف وقفة وصفية طويلة يعرض فيها للمشترى – ولنا – عيوب هذه البغلة بتفصيل شديد،

نشارك فيها الشاعر إحساسه بمرارة الخطب الذى كان فيه حين كانت هذه البغلة معه، والآن تحوّل الخطب لذلك المشترى الجديد الذى – كما قلنا – لا يستمتع بظنه أنه الرابح فى هذا البيع ولو لدقائق. فلم يكتف أبو دلامة بخداعه بل إنه أيضًا تشفّى منه ومن البغلة حين وصفه له عيوبها تلك الكثيرة.

ولم يحدثنا أبو دلامة عن رد فعل ذلك الشخص حين سمع من أبى دلامة هذه العيوب الكثيرة عن تلك البغلة، وبالطبع لم يستطع إعادتها إلى أبى دلامة؛ لأنه اشترط عليه أنه بيع غير مستقال؛ أى لا رجعة فيه، وقد ترك لنا أبو دلامة أن نخمن رد فعل هذا الشخص، وهو الإحساس بالمرارة والضيق. ولا شك أن مشترى هذه البغلة يشارك تلك البغلة السخرية التى سخرها أبو دلامة من بغلته؛ لأنه لا يشتريها إلا أحمق على حد قوله.

الحبكة

نلاحظ فى هذه القصيدة وجود الحبكة التى تعنى ترتيب الأحداث والأفعال وفق عنصر السببية[52]. فالحدث فى هذه القصيدة بسيط يتصاعد من بداية القصيدة إلى نهايتها، ونظل معلقين لمعرفة كيفية انتهائه. ويبدو أن ما يحدث فيه يتم بشكل منطقى، فالذى اشترى البغلة شخص مغفل، ومن هنا فلا يوجد أدنى خلل فى القصيدة أو خروج عن المنطق بها.

الصراع

كذلك نجد الصراع واضحًا فى هذه القصيدة، والصراع "يمثل العمود الفقرى فى البناء الدرامى، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث"[53]، والصراع يكون من خلال وجود هجوم وهجوم مضاد[54]، ومن خلال اختلاف الرغبات للشخصيات وسعيها لتحقيق تلك الرغبات[55]،

وغالبًا ما يتم تصوير الصراع من خلال عرض المشاهد المتضادة[56]، والمواقف المتعارضة.

وفى هذه القصيدة نجد الصراع يدور على مستويين .. المستوى الأول فى نفسية الشاعر حين صورنا حيرته وألمه لمعاشرته هذه البغلة التى صارت له كالعدو.

أما المستوى الثانى فيدور بين أبى دلامة وذلك المشترى الأحمق، أبو دلامة يحاول خداعه ببيعه تلك البغلة له، وذلك الشخص الأحمق يحاول هو أيضًا خداع أبى دلامة بشراء تلك البغلة بمبلغ أقل من الذى عرضه أبو دلامة عليه. يقول الشاعر:

16- "أتانى خائبٌ حَمِقٌ شقِىٌّ	قديمٌ فى الخَسَارة والضّلال
17- وقال تَبيعُهَا؟ قلتُ: ارتبِطْها	بكمٌك إن بيعى غيرُ غالِ
18- فاقبلَ ضاحكًا نَحْوى سُرورًا	وقال: أراكَ سهلاً ذا جمالِ
19- وراوغَنَى(*) ليخلُوَ بى خداعًا	ولا يدرى الشّقىُّ بمن يُخَالى(**)
20- فقلتُ بأرْبَعين، فقال: أحسنْ	إلىَّ فإن مثلك ذو سِجَال
21- فأترُكُ خمسةً منها لعلمى	بما فيه يصير من الخَبَالِ(*)
22- فلما ابتاعها منّى وبُتّت	له فى البيع غير المستقال"[57].

وتوحى لنا هذه الأبيات بمظاهر الصراع بين أبى دلامة وذلك المشترى الأحمق، كل يحاول أن يخدع الآخر، ولكن أنى لهذا الأحمق أن يخدع أبا دلامة، فلا شك أنه هو الذى انخدع فى النهاية حين أوهمه

(*) راوغنى: حاول خداعى.

(**) يخالى: يخادع.

(*) الخبال: الفساد.

أبو دلامة أنه أنقص بعض الثمن الذى طلبه فيها. وحينذاك ينتهى الصراع بشراء ذلك الرجل الأحمق تلك البغلة.

ولكى يجعلنا الشاعر نعيش أبعاد ذلك الصراع بينه وبين ذلك المشترى نراه يصور لنا موقف البيع والشراء بينه وبين ذلك المشترى بواقعية تجعلنا كأننا نرى ما نقرؤه ونشاهده بأعيننا، واستعان بالأفعال المضارعة التى تستحضر الصورة وتشعرنا بواقعيتها، مثل: "آتانى، تبيعها، أراك، يخلو، يدرى، يخالى، فأترك، يصير".

كذلك نجد استخدام الأفعال فى هذه الأبيات يعطينا إحساسًا بالحركة فى المشهد، فهو مشهد متحرك نابض بالحياة. وكان الحوار فيه أداة أخرى لتقوية الصراع فيه؛ ولإظهار الواقعية واستحضار الصورة به.

الحوار

الحوار هو "الكلام الذى يتم بين شخصيتين أو أكثر. وبالتجوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد"[58]، وعن طريق الحوار يتم تصوير الصراع الدرامى وتجسيده[59]، وإبراز الجوانب المختلفة للشخصيات، وإثراء الحدث وتعميقه.

كذلك فإن "الحوار يحول اللغة المكتوبة إلى ما يشبه اللغة المنطوقة"[60] و"يعكس – أو يبدو أنه يعكس – صفة الكلام الحقيقى بين الناس"[61]، وأيضًا تأتى أهمية الحوار لما يمكن "أن يثيره من الانفعالات وما يحدثه من التشوق والتشويق"[62].

وفى الشعر الدرامى نرى الحوار يقوم بهذه الوظائف، وحتى يقوم بأدواره تلك على أحسن وجه يجب أن يتميز بالتكثيف والتركيز[63]، ويبدو أنه يعكس – إلى حد ما – حركة الواقع[64] و"الحوار الجيد ليس

هو الحوار الذى يمكن أن يجرى فى الحياة الواقعية، إنه يوهم فقط بأنه هو الحوار الذى يجرى فى تلك الحياة"[65].

ونرى أبا دلامة فى قصيدته اللامية فى بغلته يزاوج بين السرد والحوار، فالقصيدة الدرامية "لن تكون من أولها إلى آخرها حوارًا، وإنما يستغل الشاعر أسلوب الحوار فى جزء أو أجزاء منها، يدرك هو بحاسته الدرامية أن الانتقال فيها من صوته التقريرى إلى أصوات المشهد أنسب وأنه يوفر للقصيدة فى مجملها حيوية أكثر"[66].

وأيضًا ينوّع أبو دلامة فى هذه القصيدة فى أشكال الحوار بها، فأحيانًا نراه يأتى على طريقة المونولوج، وهو الحديث الذى يقوم به شخص واحد ويتحدث فيه إلى نفسه[67]، وأحيانًا يكون الحوار بطريقة الديالوج، و"هو حديث فيه مواجهة بين شخصيتين أو عدة شخصيات"[68].

والقصيدة من أولها حتى البيت السادس عشر نرى فيها أثر المونولوج، فى حديث الشاعر إلى نفسه عن مشكلته مع هذه البغلة التى يرغب فى التخلص منها، ثم هداه تفكيره إلى أن يذهب بها إلى سوق الكناسة بالكوفة، ويحاول أن يحتال لبيعها هناك. يقول الشاعر فى ذلك:

12- "فلما هدَّنى ونَفَى رُقَادى ... وطالَ لذاكَ همِّى واشتغالى

13- أتيتُ بها الكُناسَةَ مُستبيعًا ... أفكِّر دائبًا كيفَ احتيالى

14- بعُهْدَةِ سِلْعةٍ رُدَّت قديمًا ... أَطُمُّ بها على الداءِ العُضَال

15- فبينا فكرتى فى السَّوم تَسْرى ... إذا ما سِمْتُ أُرْخِصُ أم أُغَالى

16- أتانى خَائِبٌ حَمِقٌ شَقِىٌّ ... قديمٌ فى الخَسَارةِ والضَّلالِ"[69].

ويبرز فى هذه الأبيات استخدام ضمير المتكلم. وتكرار هذا الضمير بهذا الشكل الذى نراه فى هذه الأبيات لا شك أنه يصور مدى

الحيرة التى يعانيها الشاعر مع تلك البغلة، وسؤاله لنفسه عن كيفية التخلص منها.

أما الديالوج أو الحوار الثنائى فنراه بعد تلك الأبيات السابقة مباشرة حين يدور حوار بين الشاعر وبين ذلك المشترى الذى وصفه بالحمق والخسارة، يقول الشاعر:

16- "أتانى خائبٌ حَمِقٌ شقِىٌّ	قديمٌ فى الخَسَارة والضَّلال
17- وقال تَبيعُها؟ قلتُ: ارتبطْها	بكمٍّك إن بيعى غيرُ غالِ
18- فاقبلَ ضاحكًا نَحْوى سُرورًا	وقال: أراكَ سهلاً ذا جمالِ
19- وراوغَنَى ليخْلُوَ بى خداعًا	ولا يدرى الشَّقىُّ بمن يُخَالى
20- فقلتُ: بأرْبَعين، فقال: أحسنْ	إلىَّ فإن مثلك ذو سِجَال
21- فأترُكُ خمسةً منها لعلمى	بما فيه يصير من الخَبَالِ"[70].

وها نحن نرى الحوار قصيرًا سريعًا فى هذا المقطع من القصيدة، يعطينا صورة مشابهة – إلى حد ما – للحوار الذى يدور بين الناس فى الأسواق، ولكن دون ملل أو ثرثرة، فهو حوار مركز ومكثف أيضًا. والأفعال المضارعة – كما قلنا – تستحضر صورة ذلك الموقف وتجسده بما فيه من حركة.

أيضًا نجد الشاعر فى هذا الحوار الثنائى – وفى القصيدة كلها – لجأ إلى مفردات الحياة اليومية فى عصره، فقلما نجد فى القصيدة كلها لفظًا غريبًا على آذاننا، وكل هذا بلا شك يجعل الحوار يعكس الواقع إلى حد كبير ولكن برؤية الشاعر الفنية.

أيضًا لا يخفى كثرة استخدام الفعل "قال – قلت" مما يدل على حيوية الحوار وواقعية الموقف الذى يعرضه فى هذا المقطع من القصيدة.

كذلك نلاحظ أن الشاعر خلال هذا الحوار الثنائى قد عبَّر عما يصاحبه من تعبيرات تبدو على الوجه، مثل قوله:

18- فاقبلَ ضاحكًا نَحْوى سُرورًا وقــال: أراكَ ســهلاً ذا جمــالِ

وكل هذا ليجعلنا نتخيل هذا الموقف فى أذهاننا، كأنه يحدث أمامنا، ونراه بأعيننا.

الشخصيات

وأيضًا من العناصر الدرامية التى نراها فى قصيدة أبى دلامة اللامية فى بغلته وجود الشخصيات بها؛ وبعضها شخصيات رئيسة مثل شخصية الراوى – أى الشاعر – وشخصية البغلة.

وهناك شخصيات ثانوية تتفاوت درجة تسليط الضوء عليها: وهى شخصية مؤدب البغلة ومربيها الأول، وشخصية المشترى الأحمق، وشخصية المكارى الذى يقوم بتأجيرها، وشخصية البيطار، إلى جانب شخصية البغل الآخر الذى يرغب الشاعر فى أن يعوضه الله به عن تلك البغلة – العدو– التى احتال حتى استطاع بيعها لشخص مغفل أحمق.

شخصية الراوى

أما عن شخصية الراوى – أى الشاعر – فهو – كما يبدو من الأبيات من البيت الأول حتى البيت الثالث والعشرين – شخص مهموم كثير الأرق والسهر؛ لما يعانيه من الابتلاء بهذه البغلة العجيبة التى لا يستطيع مهما حاول القول أن يذكر كل عيوبها لكثرتها وبشاعتها.

كذلك تبدو لنا شخصية الراوى أنه شخص واسع الحيلة من خلال الحوار الذى يدور بينه وبين المشترى الأحمق الذى ساوم أبا دلامة فى ثمنها، واستطاع أبو دلامة خداعه فى النهاية ببيع البغلة له. يقول الشاعر:

19- "وراوغَنَى ليخلُوَ بى خداعًا ولا يدرى الشَّقىُّ بمن يُخَالى"[71].

أيضًا يبدو لنا الراوى – أى الشاعر – شخصًا كثير السخرية، وتتردّد فى الأبيات كثير من ألفاظ السب والشتم والهجاء على لسان الراوى حين وصفه بغلته، وكل من عاشرها.

كذلك تبدو لنا شخصية الراوى فى هذه القصيدة أنه جرئ، فهو لم يكتف بالاحتيال على ذلك المشترى الأحمق، الذى اشترى منه بغلته، بل إنه بعد أن استوثق من بيعه له إياها، أخذ يعدِّد عليه عيوبها الكثيرة، وكأنه يتخلص مع هذه المكاشفة الجريئة من كل الآلام التى سببتها له، ويحوّلها إلى ذلك المشترى الجديد، الذى لا تختفى أيضًا نبرة الشماتة منه من قبل الراوى بشرائه هذه البغلة مع كثرة عيوبها التى يعدّدها له الراوى.

شخصية البغلة

أما عن شخصية البغلة فهى - فى رأيى - الشخصية الرئيسة الأولى فيها، والمحرك لكل الأحداث التى بها، وعلى الرغم من كثرة العيوب التى رماها بها الشاعر فإننا لا نكرهها أو نشاركه فى السخط عليها، بل إننا نتأملها ونعجب بها؛ لأنها صارت أعجوبة بجمعها هذه الصفات الغريبة التى لا يمكن أن تجتمع فى أى بغلة أو حيوان سواها.

ولذا قد يصدق على هذه البغلة ما يقال من أن القبح قد يتحول إلى شيء جميل حين تصوره ريشة فنان تعكس فيه جوانب مثيرة[72]. والمثير فى أمر هذه البغلة الذى يجعلنا نعجب بها على ما بها من عيوب جمة هو

ذلك الشكل الكاريكاتيرى المضحك العجيب الذى صورها الشاعر من خلاله.

وقد ركّز الشاعر فى وصفه البغلة والسخرية منها خلال قصيدته على النقاط التالية:

(1) وصف شكلها وملامحها الخارجية بصورة كاريكاتيرية تضخم فى عيوبها، وتظهر الخلل فى كل مكان بجسمها.

(2) عرضه كثرة الأمراض التى اجتمعت عليها مع تناقضها أحيانًا.

(3) وصفه أفعالها الغريبة التى قلما تفعلها البغال.

(4) وصفه شرهها للطعام والشراب.

(5) قوله بقدم ميلادها حتى كأنها قد وجدت منذ بداية البشرية، وكان على أبى دلامة أن يعانى من صحبته لها كما عانى السابقون له منها أيضًا.

كل هذه الجوانب عرضها أبو دلامة بعدسته التصويرية بأسلوب ساخر، وقد كانت لدى أبى دلامة "قدرة عجيبة على السخرية والهجاء اللاذع، بحيث نرى فى شعره الفن الكاريكاتيرى بملامحه الضاحكة"[73].

ونجد الشاعر فى بداية قصيدته وهو يعرض مشكلته مع هذه البغلة يذكر بعض عيوبها. يقول:

5- "فأهونُ عيبها أنى إذا ما نزلتُ وقلتُ: امْشِى لا تُبالى

6- تقومُ فما تَريمُ إذا استُحِثَّتْ وتَرْمَحُنى وتأخُذ فى قتالى

7- وإنى إن رَكِبْتُ أذَيْتُ نفْسى بضربٍ باليمينِ وبالشمالِ"[74].

وإذا كان أهون عيبها هكذا! فما بالنا بباقى عيوبها وأعظمها!،
إن الشاعر يحاول أن يجعل من هذه البغلة كائنًا خرافيًّا لا قدرة لأحد على معاشرته والتعايش معه؛ ومع ذلك فقد كتب عليه أن يصاحبها ويعيش معها زمانًا متحملاً الكثير من الآلام والمصائب بسببها. فهى لا تمتثل لأوامره إذا ما طلب منها أن تتحرك أو تقوده لمكان ما – كباقى البغال والدواب – .

ووصف الشاعر لها بأنها "لا تبالى" يعطينا تشخيصًا لها، فكأنها شخص عاقل يدرك ما يفعل وما يصدر منه[75]، فهى أشبه بشخص شديد العناد لا تستمع لقول صاحبها، ومهما استحثها على القيام لا تبالى به، وإذا استطاع ركوبها يكون البلاء عليه شديدًا لأنها ترمحه وترفسه كأنها فى قتال معه، وتستمر فى ضربه باليمين وبالشمال، والمقابلة هنا تدل على تتابع ضربها له وعدم توقفها ما دام على ظهرها.

وضح إذن أن علاقة البغلة بالراوى هى علاقة عداوة من ناحيتها له، وانعكس هذا عليه فأخذ يسخر منها ويهزأ بها ويشهر بها أيضًا فى شعره.

ويرى الشاعر أن هذه البغلة قد أفسدها مؤدبها الأول السيىء السلوك، وانعكست خصاله السيئة عليها وتضخمت فيها، وأضافت لها عيوبًا أخرى عديدة.

ونرى الشاعر فى الأبيات من البيت الرابع والعشرين حتى نهاية القصيدة يعدِّد عيوبها وصفاتها الغريبة التى لم تجتمع لسواها.

ويكثر من وصف أمراضها وسوء تصرفاتها بأسلوب ساخر. يقول الشاعر:

24- "بَرِئْتُ إليك من مَشَشٍ قديمٍ ... ومن جَرَزٍ وتَخْرِيق الجِلالِ(*)

25- ومن فَرْطِ الحِرَانِ ومن جِماحٍ(**) ... ومن ضَعْفِ الأسَافِلِ والأعالى

26- ومن فَتْقٍ بها فى البَطْنِ ضَخْمٍ ... ومن عُقَّالِها ومن انْفِتَالِ(***)

27- ومن عضٍّ اللسانِ ومن خِراطٍ ... إذا ما هَمَّ صحبُكَ بارتحالِ"[76].

ونلاحظ من البيت الرابع والعشرين حتى البيت الثلاثين استخدام الشاعر التكرار فى تكراره لحرف العطف الواو بعده حرف الجر من، ليعدِّد عيوب هذه البغلة فى إطار من الكاريكاتير الضاحك.

كذلك يلجأ الشاعر إلى المقابلة والتصوير من خلال تشبيهها ببعض الحيوانات ليضخم فى عيوبها. يقول الشاعر:

31- "تُقَطِّعُ جِلْدَها جَرَبًا وحَكًّا ... إذا هُزِلَتْ وفى غَيْرِ الهُزَالِ

32- وألطفُ من دبيبِ الذَّرِّ مَشْيًا ... وتَنْحِطُ(*) من مُتَابَعَةِ السُّعالِ

33- وتُلْقِى سَرْجَها أبدًا شِمَاسًا(**) ... وتَسْقُطُ فى الوُحُولِ وفى الرمالِ"[77].

أيضًا نلاحظ استخدام الأفعال المضارعة فى الأبيات السابقة التى تصور لنا عيوب هذه البغلة على أنها شىء دائم مستمر، وأفعالها الغريبة تلك لا تنفك تقوم بها؛ مما يعنى أن الأضرار التى يلاقيها صاحبها مستمرة معه ما دامت هذه البغلة تصاحبه فى حياته.

(*) مشش: ورم يكون فى باطن الساق، وجرذ: ورم فى عصب عرقوب الدابة، والجلال: جمع جُل، وهو ما تلبسه الدابة لتصان به.

(**) الحران: عدم طاعة الدابة لصاحبها وانقيادها له، والجماح: تمرد الدابة على أوامر صاحبها.

(***) العقال: انقباض القوائم وعدم حركتها.

(*) الذر: النمل، تنحط: تصوِّت وتزفر من الجَهد.

(**) الشماس: الشرود الجموح.

ويستمر الشاعر في وصف عيوب هذه البغلة بطريقته الكاريكاتيرية التى تضخم تلك العيوب، حتى لنراها قد جمعت كل العيوب والمساوئ. يقول الشاعر:

39- "حَرُونٌ حينَ تركبُها لِحُضْرٍ جَمُوحٌ حينَ تَعْزِمُ للنِّزَالِ(***)

40- وذئبٌ حين تُدنيها لِسَرْجٍ ولَيْثٌ عندَ خَشْخَشَةِ المخالى(****)

41- وفَسْلٌ(*****) إن أردتَ بها بُكُورًا خَذُولٌ عندَ حاجاتِ الرِّحَالِ

42- وآلفُ عصًا وسَوْطٍ أصبَحِيٍّ(******) ألذُّ لها من الشُّرْبِ الزُّلالِ

43- وتَصْعَق من صُقاع الديكِ شَهْرًا وتُذْعَرُ للصفير وللخَيَالِ"(78).

وهل هناك أعجب أو أغرب من هذه البغلة التى لا يمكن ركوبها والسيطرة عليها، ولا يمكن أن تقاتل عليها فى أرض المعركة، بل أنت فى قتال معها بجموحها وركلها!

ومع جموحها فهى ليث عند خشخشة المخالى .. تأكل الطعام الذى يقدم لها بشراهة، والمفارقة هنا أنها مع شرهها هذا للطعام لا ينتفع بها فى أى عمل تقصده من ورائها، وتخذل صاحبها إن أراد بها بكورًا لقضاء عمل، فهى لن تطيعه فى ذلك. ولن تتأذى بضربات العصى التى تقدم لها؛ فهى ألذ لها من الماء العذب الزلال.

ومع استمتاعها بضربات العصى التى تضرب بها لمخالفتها أوامر صاحبها؛ فإنها تصعق وتذعر من صياح الديك، بل إنها تخاف من الخيال، مما يدل على جبنها الشديد.

(***) حرون: لا تنقاد لأحد، النزال: الحرب.

(****) عند خشخشة المخالى: عند الأكل.

(*****) الفسل: النذل الذى لا مروءة له.

(******) أصبحى: نوع من السياط تنسب إلى ذى أصبح ملك اليمن.

ونلاحظ فى وصف الشاعر بغلته أنه يكثر من الصور التى يكون مصدرها التشبيه حين يشبهها ببعض الحيوانات فى سوء أفعالها.

والغرض من هذه الصور مقارنتها بتلك الحيوانات وإظهار سوئها عنها، وتضخيم عيوبها عن عيوب تلك الحيوانات التى اشتركت معها فى تلك العيوب والخصال السيئة.

ويبرع الشاعر كثيرًا فى وصف شرهها للطعام والشراب ونتخيلها فى أذهاننا على أنها شخص يعيش ليأكل ويشرب فحسب دون أن يفعل أى شىء مفيد للبشرية، فرسالته فى الحياة هى الأكل والشرب بشراهة، بل هى نهب كل مصادر الطعام والشراب فى الأرض والعمل على نفادها من ظهر الأرض. يقول الشاعر:

48- "ولو جمِّعتَ من هنَّا وهنَّا	من الأتْبانِ أمثالَ الجبالِ
49- وأمَّا القَتُّ(*) فاتِ بألفِ وَقْرٍ	كأعظم حَمْلِ أحمالِ الجمالِ
50- فإنك لستَ عالِفَها ثلاثًا	وعندك منه عُودٌ للخِلالِ(*)
51- وإنْ عَطِشَتْ فَأوْرِدْها دُجَيْلاً	إذا أَوْرَدْتَ أو نَهْرَىْ بلالِ
52- فذاك لِرِيِّها سُقِيَتْ حَميمًا	وإنْ مدَّ الفُراتُ فللنهالِ"(79).

ويستخدم الشاعر فى هذه الأبيات أدوات الشرط كـ (لو وإن) ليعبر عن المبالغات الافتراضية منه، التى تضخم الأفعال التى يمكن أن تقوم بها هذه البغلة حتى إنه ليمكنها أن تشرب نهرى دجلة والفرات بعد أن تكون قد أكلت آلاف الأطنان من الأتبان التى تشبه الجبال فى كثرتها.

(*) القت: الفصفصة اليابسة.

(*) الخلال: عود يزال به الطعام الذى بين الأسنان.

لا شك أننا أمام لوحات كاريكاتيرية متتالية ترسمها عدسة الشاعر الساخر، وتبدو لنا صورًا حية متحركة كمشاهد السينما.

وأخيرًا نجد الشاعر يعبر عن قدم ميلادها حتى كأنها قد وجدت مع وجود الحياة على الأرض، وابتلى بها أقوام قبل الشاعر ثم قدِّر له أن يبتلى بها هو أيضًا. يقول فى ذلك:

53- "وكانتْ قَارِحًا أيامَ كِسْرى ... وتَذْكُرُ تُبَّعًا عندَ الفِصَالِ(**)

54- وقد قرحَتْ ولُقمانٌ فَطِيمٌ ... وذو الأكْتَافِ فى الحِجَجِ الخَوَالى(***)

55- وقد دَبِرَتْ(****) ونُعْمانٌ صَبِيٌّ ... وقبلَ فِصالِهِ تلكَ الليالى

56- وتذكُرُ إذْ نَشَا بَهْرَامُ جُورٍ ... وعامِلُهُ على خَرْجِ الجَوَالى

57- وقد أُبْلِى بها قرْنٌ وقَرْنٌ ... وأُخِّرَ يومُها لِهلاكِ مالى"(80).

وليس هناك إذن أعجب من هذه البغلة التى تُبلى القرون لا أن تبلى هى مع مرور السنين، إنها بغلة تتحدى الزمن وأهله وتصارعهم وتنتصر عليهم جميعًا.

وهذه الإشارات لهؤلاء الأعلام من الملوك والحكماء ككسرى وذى الأكتاف وبهرام جور ولقمان، قصد الشاعر بها إظهار قدم ميلادها؛ لأنها عاصرت – على حد زعمه - تلك الحقب القديمة التى وجد فيها هؤلاء الأشخاص المشهورون. ..

(**) القارح: ما استتم الخامسة، الفصال: الفطام.

(***) الحجج الخوالى: السنوات الماضية.

(****) دبرت: جُرِحَتْ.

ويصبح ذكر العلم هنا كذكر سائر الأماكن والأزمنة فى تلك القصيدة ليس الغرض منه إظهار لمسات من الواقع بقدر ما الغرض منه السخرية من هذه البغلة وتضخيم عيوبها.

ويستخدم الشاعر فى هذه الأبيات أداة التأكيد "قد" ليؤكد لسامعه قدم ميلادها ومصيبة كل من عاشرها واكتوى بأضرارها العديدة.

شخصية البغل

وإذا كان الشاعر قد تحدّث عن تلك البغلة بذلك الوصف الكاريكاتيرى الذى يضخم عيوبها ويجعلها نموذجًا للبغلة التى اجتمعت فيها عيوب الدنيا كلها – فإنه قد تحدث فى نهاية قصيدته عن بغل آخر يرجو أن يعوضه الله به بديلاً عن هذه البغلة السيئة التى تخلص منها ببيعها لذلك المشترى الأحمق. يقول الشاعر:

58-	"فأَبْدِلْنى بها يا ربِّ بغلاً	يزينُ جمالُ مَرْكَبِه جمالى
59-	كريمًا حين يُنسبُ والداهُ	إلى كرمِ المناسبِ فى البِغَال"[81].

ونلاحظ أن الشاعر لم يتمنّ بغلة بل بغلاً، فلعله يخشى إن كانت بغلة أن تكون كتلك البغلة الأولى السيئة التى عاشرها.

ويتمنى أن يكون ذلك البغل بغلاً شريف الأصول حسن النسب، وهى صورة مضحكة أيضًا حتى لكأنه يتحدث عن زوجة يرجو الزواج منها لا عن بغل يرغب فى الحصول عليه.

ويتحدث الشاعر عن هذا البغل الذى يرجوه ويتخيله باقتضاب، ولا يذكر عنه سوى أنه يزين مركبه وأنه حسن النسب والأصول؛ ولذا يعد هذا البغل من الشخصيات الثانوية فى تلك القصيدة.

كذلك يحسب للشاعر أنه لم يتحدث عن هذا البغل المتخيل بإفاضة ويسرف فى وصف محاسنه وإلا حدث لقصيدته اضطراب واختل البناء الدرامى بها؛ لأن الحدث الأساسى بها والوحيد هو وصف تلك البغلة الأخرى وابتلاء الشاعر بها ومحاولته التخلص منها، ويأتى حلمه بذلك البغل الآخر المخالف لصفاتها السيئة سريعًا من خلال هذين البيتين فى نهاية القصيدة لتظل صورة البغلة هى المسيطرة عليها، وتظل للقصيدة وحدتها الدرامية المتماسكة.

شخصية المشترى

صور لنا أبو دلامة شخصية المشترى الذى اشترى البغلة، وعرض لحواره معه فى الأبيات من البيت السادس عشر حتى البيت الثالث والعشرين. يقول الشاعر:

16- "أتانى خائبٌ حَمِقٌ شقىٌّ   قديمٌ فى الخَسَارة والضَّلالِ

17- وقال: تبيعُها؟ قلتُ: ارتبطْها   بحكمك إن بيعى غيرُ غالِ

18- فأقبلَ ضاحكًا نحْوِى سُرورًا   وقال: أراكَ سَهْلاً ذا جمالِ

19- وراوغَنِى ليخْلُوَ بى خِداعًا   ولا يدرى الشقىُّ بمن يُخَالى

20- فقلتُ: بأرْبَعينَ، فقالَ: أَحْسِنْ   إلىَّ فإنَّ مثلكَ ذو سِجَالِ

21- فَأَتْرُكُ خَمْسَةً منها لِعِلْمِى   بما فيهِ يصيرُ من الخَبَالِ"[82].

ومن الواضح أن أبا دلامة يرسم صورة ذلك الشخص من البيت الأول بقوله عنه: إنه خائب حمق شقىّ، بل هو قديم فى الخسارة والضلال، وإلا لما عزم على شراء مثل هذه البغلة واضحة العيوب كثيرة المساوئ.

واستخدام النكرات فى قوله "خائب، حمق، شقىّ" يدل على تحقير هذا الشخص وقلة قدره.

ونلاحظ أن الشاعر يصف هذا الشخص المشترى من خلال مفردات السب والشتم، فهو فى الوقت الذى يصفه فيه يسبه ويسخر منه أيضًا، ويشمت منه بعد أن يوثق معه عقد بيع هذه البغلة له بحديثه الطويل إليه عن عيوبها العديدة.

ولعل سخرية أبى دلامة من هذا الشخص وهجاءه إياه مبعثهما طبيعة أبى دلامة الذى نراه فى شعره فى ديوانه يسخر من كل شىء حتى من نفسه وزوجه وأمه وأولاده[83].

يضاف لهذا أن أبا دلامة أراد أن يصور لنا مدى سذاجة هذا الشخص وجهله وإلا لما هم بشراء هذه البغلة ذات العيوب الجمة والمساوىء العديدة؛ ولذا استحق هو أيضًا الهجاء والسخرية.

ومن خلال حوار ذلك الشخص مع أبى دلامة نتأكد من شدّة حمق هذا الرجل الذى يظن أنه هو الذى يخدع أبا دلامة بتقليله من السعر الذى طلبه ثمنًا لهذه البغلة، ولكننا نكتشف أنه هو المخدوع وأنه محتال عليه، وقد انطلت عليه حيلة أبى دلامة، فى مساومته إياه.

وقد تحدث برجسون عن ذلك النوع المضحك من الناس بقوله: "وتراهم فى معظم الأحيان يعرضون لنا شخصية تنسج الحبائل فما تلبث أن

تقع فيها. فقصة الظالم الذى يقع ضحية ظلمه، أو قصة الخادع المخدوع، هى الأساس فى كثير من الملاهى"[84].

وأيضًا يضحكنا فى هذا الشخص المشترى أنه لا يدرك نفسه جيدًا ولا يفطن إلى عيوبها، بل هو يظن فى نفسه عكس ما يتراءى لنا من عيوب فيها، فهذا المشترى يظن نفسه ذكيًّا، ولكننا نتأكد من حمقه الذى وصفه لنا أبو دلامة حين نتابع تصرفاته وأفعاله، وهذا مصداق قول برجسون أيضًا: "إن الشخصية تكون مضحكة على قدر ما تجهل نفسها تمامًا. فالمضحك لا يشعر بذاته، وكأنه يستخدم طاقية الإخفاء بطريقة معكوسة، فإذا هو يحتجب عن نفسه، ويبين لكافة الناس"[85].

وجدير بالذكر هنا أن أبا دلامة قد رسم صورة هذا المشترى بأبيات قليلة، ومع ذلك أعطانا نموذجًا كاريكاتيريًّا للشخص المعجب بنفسه الذى لا يفطن لعيوبه بل يظن فى نفسه غير ذلك، وهو محتال عليه كما قلنا.

مؤدب البغلة ومربيها الأول

ومن الشخصيات الثانوية التى تعرض لها أبو دلامة فى قصيدته وصورها تصويرًا كاريكاتيريًّا أيضًا، ومزج بين وصفها وسبها وهجائها فى الوقت نفسه مستخدمًا معجم الهجاء فى ذلك – شخصية مؤدب البغلة ومربيها الأول. يقول أبو دلامة عنه:

9- "رياضَةُ جَاهلٍ وعُلَيْجِ سُوءٍ مِنَ الأكْرادِ أَحْبَنَ ذى سُعَالِ(*)

10- شَتيمِ الوجهِ هِلْبَاجٍ هِدانٍ(**) نَعُوسٍ يَوْمَ حَلٍّ وارْتِحَالِ

(*) العليج: جمع علج، وهو الرجل الضخم من كفار العجم، أحبن: عظيم البطن.

(**) شتيم: كريه، هلباج: أحمق، هدان: الأحمق الجافى البليد.

11- فأدَّبها بأخلاقٍ سِماجٍ جزاهُ اللهُ شرًّا عن عيالى"[86].

فهذا المؤدب هو جاهل من العجم كبير البطن مريض بالسعال الدائم، له وجه قبيح، شديد الحمق، دائم النوم دلالة على كسله سواء عند الإقامة أو عند الرحيل، ولا ينتظر من مؤدب كهذا إلا أن يؤدب تلك البغلة بأخلاقه السمجة السيئة؛ ولذا يدعو عليه الشاعر بالشر.

ونرى أن أبا دلامة صور لنا هذا المؤدّب من ناحية شكله وعقله وتصرفاته فى الوقت نفسه. فهو قبيح الوجه جاهل العقل، سمج الأخلاق، شديد الكسل، وقد انعكست هذه الصفات على تلك البغلة من ذلك المؤدب لها وتضخمت فيها، وجمعت إليها عيوبًا أخرى عديدة.

ويستخدم أبو دلامة كل وسائله اللغوية والتصويرية ليبرز لنا شخصية ذلك المؤدب بصورة محتقرة، فهو يستخدم صيغة التصغير فى قوله عنه إنه "عليج"، كما يستخدم معجم الهجاء فى قوله عنه: "جاهل، عليج، سوء، أحبن، ذى سعال، شتيم الوجه، هلباج، هدان، نعوس، سماج، شرًّا".

وعندما نرى كل ألفاظ الهجاء والسب تلك فى ثلاثة أبيات فقط ندرك مدى التشويه والتحقير الذى أراد أن يسم به أبو دلامة ذلك الشخص المؤدب الأول لتلك البغلة، فهو سبب المصائب كلها؛ لأن البغلة نشأت على طباعه وصفاته.

وحين ندرك أن أبا دلامة – فى الغالب – لم ير هذا المؤدب وإنما يصوره من ذهنه، ويتخيله بعقله، نعرف أن أبا دلامة كانت لديه قدرة على خلق الأشخاص المتخيلين وتصويرهم من ذهنه.

شخصيتا المكارى والبيطار

وأيضًا من الشخصيات الثانوية التى رسمها أبو دلامة فى قصيدته تلك شخصيتا المكارى والبيطار اللذان قال عنهما خلال وصفه عيوب تلك البغلة:

38- "وقد أعيتْ سياستُها المُكارى(*) وبَيْطَارًا يُعَقِّل بالشُّكَالِ"(87).

فهذه البغلة استعصت على المكارى الذى يحاول أن يؤجرها للناس، وعلى البيطار الذى يعقلها بالشكال؛ ومن هنا فهى لا تسير على هدى أحد، ولا تسمع لنصح أحد غير نفسها وذلك المؤدب الأول الذى تخيله أبو دلامة بذهنه ورسم لنا صورة كاريكاتيرية له ووضحناها من قبل.

ولا يبدو أى ملمح لهاتين الشخصيتين فى هذه القصيدة سوى أنهما عجزا عن ترويض هذه البغلة وتسييسها والسيطرة عليها.

ومن هنا فهما – كما قلنا – شخصيتان ثانويتان لم يذكرا ليقوما بدور فى القصيدة خاص بهما، بل ذكرا ليبرز الشاعر من خلالهما بعض العيوب فى تلك البغلة، ومن هنا يصدق عليهما ما يقال عن الشخصيات الثانوية من أنها يؤتى بها لكى "تلقى ضوءًا كاشفًا على الشخصيات الرئيسية"(88).

وحدة القصيدة وتلاحمها

ومما نتج عن درامية هذه القصيدة – ويؤكد دراميتها فى الوقت نفسه – كونها قصيدة ذات وحدة عضوية، فهى لا تحتوى على موضوع واحد فحسب، بل هى أيضًا تتحد أجزاؤها بعضها ببعض بوحدة عضوية

(*) المكارى: الذى يكرى الدابة أى يؤجرها.

تجمعها[89]، وتتضافر ما بها من إيقاعات موسيقية وصور ومعجم لغوى على تأكيد هذه الوحدة.

فالقصيدة من بحر الوافر وتبدو أنغامها سلسلة متضافرة مع باقى العناصر الدرامية فى تلك القصيدة، وهذا البحر يعد طويلاً نوعًا ما مما يسمح للشاعر بالحكى والحوار فى قصيدته الدرامية هذه.

ونجد صور القصيدة أكثرها مأخوذ من عالم الحيوانات ليدلل الشاعر على أن هذه البغلة لم تتشابه مع هذه الحيوانات إلا فى عيوبها، وابتعدت عن صفاتها الطيبة، فهى بصفاتها تلك التى وصفها بها الشاعر مخلوق غريب ليس له مثيل.

ومن أبيات أبى دلامة التى يشبهها فيها ببعض الحيوانات ساخرًا منها قوله:

32- "وأَلْطَفُ من دَبيبِ الذرّ مَشْيًا   وتَنْحِطُ من مُتَابعةِ السُّعالِ"[90].

فهذه الصورة تدل على أن هذه البغلة بطيئة كل البطء حتى إن الذر الصغير يسبقها فى مشيها؛ ويا لها من صورة ساخرة عن تلك البغلة التى زادت فى بطئها على الذر.

وأيضًا من الصور المأخوذة من عالم الحيوان فى تلك القصيدة قول الشاعر:

40- "وذِئْبٌ حينَ تُدْنِيها لِسَرْجٍ   ولَيْثٌ عندَ خَشْخَشَةِ المخالى"[91].

فهذه البغلة العجيبة تبدو كالذئب الذى لا يروّض؛ ولذا ترفض الانقياد لصاحبها حين يهم بوضع السرج عليها، وتكاد تفترسه، فى حين أنها عندما تقترب منها المخلاة تفترس ما بها كالأسد حين يفترس فريسته.

وهـذه المقـابلات فـى وصـف تلـك البغلـة بمقارنتهـا بهـذه الحيوانـات توضح عيوبها بصورة مضحكة بغرض السخرية منها.

وهناك صور أخرىَ بالقصيدة مـأخوذة مـن عـالم الحيوان تدل على الوحدة التى فى هـذه القصيدة مـن خـلال توالى الصـور المتشـابهة بهـا والتـى تخرج من جو نفسى واحد[92].

أيضًـا نجـد هـذه القصـيدة بهـا صـورة كليـة للبغلـة تصـور تضـخم عيوبها حتى لكأنها كائن غريب مضحك من عالم آخر هبط إلى الأرض، وتبدو البغلة فى القصيدة كلها مشخصة تدرك ما حولها وتفعله عن عقل وشعور. فهذا التشخيص للبغلة نجده على مستوى القصيدة كلها. ومـن ذلك قول الشاعر:

5- "فـأهونُ عيبهـا أنـى إذا مـا نزلـتُ وقلـتُ: امْشِـى لا تُبـالى

6- تقـومُ فمـا تَـريمُ إذا اسُـتحِثَّتْ وتَرْمَحُنـى وتأخُـذ فـى قتـالى

7- وانـى إن رَكِبْتُ أَذَيْتُ نَفْسـى بضـربٍ بـاليمينِ وبالشـمال"[93].

فالبغلة هنا تتراءى لنا شخصًا عـاقلاً لا تبالى بكلام صاحبها لها مدركة ما يريده منها، ولكنها ترفض تنفيذه.

وهى تظهر لنا أيضًا فى هذه الأبيات كأنها شخص يعادى الـراوى، وتقاتله وتؤذيه بضربها المتعمَّد جزاء له لمحاولته امتطاءها.

وتبـدو ضمائر الغيبـة التـى يستخدمها الشـاعر معبرًا بهـا عـن البغلـة مشخصة لها.

كذلك لاحظنا أن هذه القصيدة يكثر فيها ألفاظ السب والشتم والإيذاء بوجه خاص، لكونها تدور فى إطار السخرية من هـذه البغلـة ومن

كل من عاشرها وتفاعل معها بما فيهم الشاعر نفسه؛ لأنه بوصفه لما حدث له منها من أفعال غريبة لا شك يسخر من نفسه أيضًا مثل قوله:

7- "وإنى إن رَكِبْتُ أَذَيْتُ نفْسى   بضــــربٍ بــــاليمينِ وبالشــــمال

8- وبــالرجلينِ أُرْكِضُــها جميعًــا   فيا لَكَ فى الشَّقَاءِ وفى الكَلالِ"[94].

وأخيرًا فإنه يمكننا القول: إن هذه القصيدة قد توافر لها كثير من العناصر التى تؤكد دراميتها، سواء أكانت عناصر قصصية أم كانت عناصر تعمل على تقوية وحدتها العضوية وتماسكها.

الهوامش

(1) ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. حققه: د. إحسان عباس. بيروت، دار صادر، 320/2، والذهبى: سير أعلام النبلاء. حقق هذا الجزء: على أبو زيد. أشرف على تحقيق الكتاب وخرج أحاديثه: شعيب الأرنؤوط. بيروت، مؤسسة الرسالة، ط11، 1417هـ / 1996م، 347/8.

(2) الأصفهانى: الأغانى. القاهرة. وزارة الثقافة والإرشاد القومى. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. مصورة طبعة دار الكتب، 235/10.

(3) د. إميل بديع يعقوب: مقدمة ديوان أبى دلامة. بيروت، دار الجيل، 1426هـ/2005م، ص17.

(4) ابن العماد الحنبلى: شذرات الذهب فى أخبار من ذهب. بيروت، دار المسيرة، ط2، 1399هـ/ 1979م، 249/1، وياقوت الحموى: معجم الأدباء. إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب. تحقيق: د. إحسان عباس. بيروت، ط1، 1993م، 1327/3، و د. محمد عبد المنعم خفاجى: الحياة الأدبية فى العصر العباسى. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004م، ص164.

(5) ابن المعتز: طبقات الشعراء. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. دار المعارف بمصر، د.ت، ص54، والخطيب البغدادى: تاريخ بغداد "أو مدينة السلام". دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا. بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1417هـ/1997م، 490/8.

(6) معجم الأدباء، 1328/3.

(7) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. قدم له الشيخ: حسن تميم. راجعه وأعد فهارسه: الشيخ محمد عبد المنعم العريان. بيروت، دار إحياء العلوم، ط3، 1407هـ / 1987م، ص526.

(8) د. شوقى ضيف: العصر العباسى الأول. القاهرة، دار المعارف، ط9، 1986م، ص297.

(9) د. عبده بدوى: الشعراء السود وخصائصهم فى الشعر العربى. القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م، ص169- 170.

(10) جمع شعر أبى دلامة فى العصر الحديث الدكتور محمد بن شنب فى سنة 1920 من خلال رسالة أعدها عنه لنيل شهادة الدكتوراة فى الآداب، وكانت رسالته باللغة الفرنسية بعنوان:

ABU DOLAMA. POETE BOVFFON DE LA COUR DES PREMIERS CALIFES ABBASSIDES.

وفى سنة 1985 جمع شعر أبى دلامة الدكتور رشدى على حسن، ثم جمع شعره وحققه د. إميل بديع يعقوب، ونحن نعتمد على طبعته فى هذه الدراسة؛ لأنها أفضل الطبعات – فيما يبدو لى – .

(11) هانحن نذكر القصائد والمقطوعات التى وردت خلال نوادر فى ديوان أبى دلامة من خلال ذكر رقم القصيدة أو المقطوعة بالديوان: 2، 7، 8، 10، 11، 13، 14، 15، 16، 17، 19، 20، 21، 24، 26، 30، 31، 38، 39، 42، 43، 47. ومن الشعر المنسوب له ولغيره المقطوعة رقم 2.

(12) أخذ العباسيون عن الفرس بعض مظاهر الحكم، وبعض الوظائف التى كانت فى قصورهم، ومنها وظيفة مضحك الملك، ولعل أبا دلامة كان أول من قام بهذه الوظيفة فى قصور الخلفاء العباسيين الأوائل. انظر فى هذا: التاج فى أخلاق الملوك المنسوب للجاحظ. تحقيق: أحمد زكى باشا. إيران، فروردين، ط1، 1370هـ، ص69، 128، والطبرى: تاريخ الطبرى (تاريخ الأمم والملوك). تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة، دار المعارف، ط4، 1979م، 349/8، 19/9- 20، وابن الأثير: الكامل فى التاريخ، عنى بمراجعة أصوله والتعليق عليه نخبة من العلماء. بيروت، دار الكتاب اللبنانى، د. ت، 326/5 – 327، ود. محمد مصطفى هدارة: دراسات فى الشعر العربى، تحليل لظواهر أدبية وشعراء. دار المعرفة الجامعية، 1982م، 161/1، ود. وديعة طه النجم: الفكاهة فى الأدب العباسى. مجلة عالم الفكر. الكويت. أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر 1982م، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، ص37، 38.

(13) شمس الدين محمد بن الحسن النواجى: حلبة الكميت فى الأدب والنوادر والفكاهات المتعلقة بالخمريات. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998م، ص98، ووفيات الأعيان، 320/2، وسير أعلام النبلاء، 374/8.

(14) الأغانى، 235/10.

(15) المصدر السابق، 237/10.

(16) المصدر السابق، 255/10.

(17) انظر حول بروز شخصية المضحك على الشاعر عند أبى دلامة أيضاً: كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربى. ترجمة: د. عبد الحليم النجار. القاهرة، دار المعارف، ط5، 1983م، 18/2.

(18) الشعراء السود وخصائصهم فى الشعر العربى، ص159.

(19) قد شككت الدكتورة وديعة طه النجم فى بعض النوادر والأشعار التى نسبت لأبى دلامة، ورأت أنها منحولة عليه؛ لاشتهاره بالفكاهة، فصار ينسب إليه أكثر الشعر الفكاهى والنوادر المضحكة. انظر فى هذا: د. وديعة طه النجم: الفكاهة فى الأدب العباسى. مجلة عالم الفكر. الكويت. أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر 1982م، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، ص43 – 44.

(20) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، 1967م، ص278.

(21) د. حسنى عبد الجليل: موسيقى الشعر العربى الأوزان والقوافى والفنون. الإسكندرية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2009م، ص27.

(22) الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص301.

(23) المرجع السابق، ص301.

(24) المرجع السابق، ص301.

(25) محمد إبراهيم أبو سنة: ومضات من القديم والجديد. القاهرة، دار الشروق، ط1، 1418هـ/ 1998م، ص171.

(26) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية. ترجمة: د. محمد عصفور. الكويت. سلسلة عالم المعرفة، العدد 110، 1987م، ص376.

(27) ت. س. إليوت: مقالات فى النقد الأدبى. ترجمة. د. لطيفة الزيات. مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص89.

(28) اختلف النقاد حول وجود الشعر القصصى والدراما فى الشعر العربى القديم، فيرى محمد إبراهيم أبو سنة أن الشعر العربى قد ظل لفترة طويلة بعيدًا عن فكرة الدراما؛ لأن التراث الذى وصلنا عبر العصور كان مجموعة من القصائد التى تعبر بشكل متجانس عن صوت مفرد أو أصوات منسجمة. انظر: ومضات من القديم والجديد، ص166.

والدكتور طه حسين ينفى فى كتابه: حديث الأربعاء. القاهرة. دار المعارف، ط15، 1998م، 13/2 معرفة العرب بالشعر القصصى، فى حين يؤكد فى كتابه: من حديث الشعر والنثر. دار المعارف بمصر، 1965م، ص15 – 16 معرفة العرب لبعض الشعر القصصى فى العصور القديمة. يقول فى هذا: "وأخشى أن يكون من يجحدون وجود الأدب القصصى عند العرب إنما جحدوه لأنهم لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصى، فالذين يقرءون الشعر الجاهلى أو ما صح منه، والذين يقرءون الشعر العربى كشعر جرير والفرزدق والأخطل يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصى موجودة فى الشعر العربى".

كذلك يؤكد الدكتور عز الدين إسماعيل على وجود الشعر القصصى فى الشعر العربى القديم فى كتابه: الشعر العربى المعاصر، ص300.

وانظر أيضاً: د. أحمد يوسف خليفة: البنية الدرامية فى شعر إيليا أبى ماضى. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004م، ص38.

(29) د. صلاح مصيلحى: التقليد والتجديد فى الشعر العباسى. الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1989م، ص174.

(30) دراسات فى الشعر العربى، 164/1.

(31) المرجع السابق، 162/1.

(32) الجاحظ. رسائل الجاحظ. كتاب البغال. تحقيق: عبد السلام هارون. مكتبة الخانجى. بالقاهرة، د.ت، 331/2.

(33) الأغانى، 265/10.

(34) د. وديعة طه النجم: الفكاهة فى الأدب العباسى. مجلة عالم الفكر. الكويت. أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر 1982م، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، ص45.

(35) رسائل الجاحظ. كتاب البغال، 339/2 – 340.

وقد اعتقد الدكتور إميل بديع يعقوب أن أبيات أبى خنيس فى بغلته هى من شعر أبى دلامة؛ ولذا أعطاها رقم (3) فى شعر أبى دلامة الصحيح النسبة له. انظر: ديوان أبى دلامة، ص33 – 34. وبالطبع هذا خطأ فادح.

(36) ديوان أبى دلامة، ص119.

(37) على جعفر العلاق: البنية الدرامية فى القصيدة الحديثة دراسة فى قصيدة الحرب. مجلة فصول: القاهرة، أكتوبر 1986م، مارس 1987م، العددان الأول والثانى، ص39.

(38) المرجع السابق، ص39.

(39) الشعر العربى المعاصر، ص283.

(40) على جعفر العلاق: البنية الدرامية فى القصيدة الحديثة دراسة فى قصيدة الحرب. مجلة فصول. القاهرة، أكتوبر 1986م، مارس 1987م، العددان، الأول والثانى، ص39.

(41) المرجع السابق، ص39.

(42) المرجع السابق، ص46.

(43) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى، مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة. بيروت، المركز الثقافى العربى، ط1، 1990م، ص62.

(44) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى. القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1982م، ص45.

(45) المرجع السابق، ص45 – 46.

(46) د. رشاد رشدى: فن القصة القصيرة. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1970م، ص18، وانظر أيضاً، ص13 – 14.

(47) البناء الدرامى، ص91 – 92.

(48) ديوان أبى دلامة، ص94.

(49) المصدر السابق، ص95.

(50) المصدر السابق، ص96.

(51) يعرف الدكتور إبراهيم حمادة الأزمة بقوله: إنها "لحظة التوتر التى تبلغها القوى المتعارضة الخالقة للصراع الدرامى، وتؤدى إلى ترقب فى تحول الحدث".

انظر: د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة، دار المعارف، 1985، ص46.

ويعرف الدكتور محمد يوسف نجم الذروة بقوله: "هى القمة التى تبلغها أحداث القصة فى تعقدها"، انظر: د. محمد يوسف نجم: فن القصة. بيروت، دار الثقافة، ص43.

(52) د. عفاف عبد المعطى: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية دراسة فى واقعية القاع. القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2007م، ص291.

(53) البناء الدرامى، ص118، وانظر أيضًا: ومضات من القديم والجديد، ص166.

(54) درينى خشبة: مقدمته لكتاب: فن كتابة المسرحية للاجوس إجرى. ترجمة: درينى خشبة. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص16.

(55) د. فدوى مالطى دوجلاس: بناء النص التراثى. دراسات فى الأدب والتراجم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م، ص58.

(56) البنية الدرامية فى شعر إيليا أبى ماضى، ص12.

(57) ديوان أبى دلامة، ص97 – 98.

(58) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص101.

(59) البناء الدرامى، ص159.

(60) البنية الدرامية فى شعر إيليا أبى ماضى، ص35.

(61) روجر. م. بسفيلد الابن: فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما. ترجمة: درينى خشبة. القاهرة، مكتبة نهضة مصر، 1964م، ص220.

(62) المرجع السابق، ص219.

(63) د. احمد محمد عوين: دراسات فى السرد الحديث والمعاصر. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2009م، ص16، 17، وانظر ايضًا: أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م، ص42.

(64) د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه. دراسة ونقد. القاهرة، دار الفكر العربى، ط6، 1976م، ص240.

(65) فن الكاتب المسرحى، ص247.

(66) الشعر العربى المعاصر، ص299 – 300.

(67) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص271.

(68) المونولوج بين الدراما والمسرح، ص125.

(69) ديوان أبى دلامة، ص96 – 97.

(70) المصدر السابق، ص97 – 98.

(71) المصدر السابق، ص97.

(72) انظر فى هذا: د. محمد مندور: فى الأدب والنقد. القاهرة. لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1368هـ / 1949م، ص50، ود. رجاء عيد: القول الشعرى منظورات معاصرة. منشأة المعارف بالإسكندرية، 1995م، ص55.

(73) دراسات فى الشعر العربى، ص162، وانظر أيضًا: د. محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى. دار المعرفة الجامعية، د.ت، ص460.

ويفرق الدكتور هدارة بين الهجاء والكاريكاتير الساخر الذى استخدمه أبو دلامة فى شعره بقوله: "ومن الواضح أن هذا الهجاء الكاريكاتيرى الساخر يعتمد على التصوير لا على اللفظ، وعلى التجسيم والمقارنة لا السب والشتم والمهاترة، وأنه يبتعد كثيرًا عن النوع الآخر من الهجاء

الذى يتضمن أنواعًا فاحشة من الاتهامات والقذف، كما يبتعد أيضًا عن الهجاء الشعبى الذى يشبه الردح"، اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى، ص461. وفى رأيى أن أبا دلامة مع اهتمامه بالتصوير الساخر فإنه لم يغفل فى هجائه ألفاظ السب والشتم بل أكثر منها فى هجائه، لينوع فى وسائل الهجاء عنده.

وانظر أيضًا تفريق توفيق الحكيم بين الهجاء والكاريكاتير فى قوله: إن فى كل كاريكاتير هجاء وليس فى كل هجاء كاريكاتير، ففى الهجاء تنال من خصمك بالحق وبالباطل دون أن تتعمد إضحاك الآخرين عليه، أما فى الكاريكاتير فتحاول بكل السبل السخرية من خصمك بتضخيم عيوبه الجسمية والسلوكية والنفسية بغرض إضحاك الناس عليه.

انظر: توفيق الحكيم: فن الأدب. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ص34.

وانظر أيضًا حول إجادة أبى دلامة للسخرية:

ABU DOLAMA By CH. PELLAT IN THE ENCYCLOPAEDIA OF ISLAM. NEW EDITION. LEIDEN. 1986, P. 116.

(74) ديوان أبى دلامة، ص95.

(75) يرى الدكتور محمود الربيعى أن الحيوان فى الشعر قد يتحدث ويتصرف كالبشر ونحن نقبل هذا دون أن نسأل كيف، فى حين لا نقبل هذا خارج دائرة الشعر، يقول فى هذا: "ونحن نقبل أن الناقة فى الشعر يمكن أن تتأوّه، ويمكن أن تتكلم دون أن نحسّ فى ذلك أدنى صدمة أو غرابة، ولكننا إذا عدنا إلى أنفسنا خارج الشعر للحظة أدهشنا أن يكون ذلك ممكنًا، ويعنى ذلك – كما أشرت من قبل – أن كل ذلك ممكن شعريًا، غير ممكن ماديًا". انظر: د. محمود الربيعى: قراءة الشعر. القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1977م، ص21.

(76) ديوان أبى دلامة، ص98 – 99.

(77) المصدر السابق، ص100.

(78) المصدر السابق، ص102.

(79) المصدر السابق، ص104.

(80) المصدر السابق، ص105 – 106.

(81) المصدر السابق، ص106.

(82) المصدر السابق، ص97 – 98.

(83) المصدر السابق، انظر القصائد والمقطوعات فى الصفحات التالية، ص66، 70، 79، 110، 112 – 113.

(84) هنرى برجسون: الضحك "البحث فى دلالة الضحك". ترجمة: سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م، ص67، وانظر أيضًا: بناء النص التراثى، ص114.

(85) الضحك، ص21.

(86) ديوان أبى دلامة، ص95 – 96.

(87) المصدر السابق، ص101.

(88) فن القصة، ص46.

(89) حول تعريف الوحدة العضوية فى الشعر انظر: د. محمد مصطفى بدوى: دراسات فى الشعر والمسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، ص7، ود. عدنان حسين قاسم: التصوير الشعرى التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية. ليبيا. ط1، 1980م، ص187، ود. شوقى ضيف: فى النقد الأدبى. القاهرة، دار المعارف، ص153.
والحقيقة أنه توجد خلافات بين النقاد المعاصرين حول تحقق وجود الوحدة العضوية فى بعض الشعر العربى القديم. انظر فى هذا: د. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة فى النقد العربى القديم فى ضوء النقد الحديث. بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص317-318، 331 - 332، ويشير الدكتور يوسف حسين بكار إلى كون القصيدة القصصية أقرب لتحقق الوحدة العضوية بها من القصيدة الغنائية الخالية من الروح القصصية. انظر المرجع السابق، ص284.

(90) ديوان أبى دلامة، ص100.

(91) المصدر السابق، ص102.

(92) انظر صورًا أخرى فى هذه القصيدة مأخوذة من عالم الحيوان، ص102، 103.

(93) المصدر السابق، ص95.

(94) المصدر السابق، ص95.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- ابن الأثير: الكامل فى التاريخ. عنى بمراجعة أصوله والتعليق عليه نخبة من العلماء. بيروت، دار الكتاب اللبنانى، د.ت، 5/326 – 327.
- الأصفهانى (أبو الفرج): الأغانى. وزارة الثقافة والإرشاد القومى. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. مصور من طبعة دار الكتب.
- الجاحظ:
  - (كتاب منسوب إليه) التاج فى أخلاق الملوك. تحقيق: أحمد زكى باشا. إيران، فروردين، ط1، 1370هـ.
  - رسائل الجاحظ. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجى بالقاهرة، د.ت.
- الخطيب البغدادى: تاريخ بغداد (أو مدينة السلام). دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا. بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1417هـ/ 1997م.
- ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. حققه: د. إحسان عباس. بيروت، دار صادر، د.ت.
- أبو دلامة (زند بن الجون): ديوان أبى دلامة. شرح وتحقيق: د. إميل بديع يعقوب. بيروت، دار الجيل، 1426هـ/ 2005م.
- الذهبى (شمس الدين): سير أعلام النبلاء. جـ8. أشرف على تحقيق هذا الجزء: على أبو زيد. أشرف على تحقيق الكتاب وخرج أحاديثه: شعيب الأرنؤوط. بيروت، مؤسسة الرسالة، ط11، 1417هـ/ 1996م.
- الطبرى: تاريخ الطبرى (تاريخ الأمم والملوك). تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة، دار المعارف، ط4، 1979م.
- ابن العماد الحنبلى: شذرات الذهب فى أخبار من ذهب. بيروت، دار المسيرة، ط2، 1399هـ/ 1979م.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء. قدم له الشيخ: حسن تميم. راجعه وأعد فهارسه الشيخ: محمد عبد المنعم العريان. بيروت، دار إحياء العلوم، ط3، 1407هـ/ 1987م.
- ابن المعتز: طبقات الشعراء. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. دار المعارف بمصر، د. ت.
- النواجى (شمس الدين محمد بن الحسن): حلبة الكميت فى الأدب والنوادر والفكاهات المتعلقة بالخمريات. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998م.
- ياقوت الحموى: معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب). تحقيق: د. إحسان عباس. بيروت، ط1، 1993م.

ثانياً: المراجع العربية

- إبــراهيم حمـــادة (دكتــور): معجــم المصــطلحات الدراميــة والمســرحية. القــاهرة، دار المعارف، 1985م.
- أحمـد محمـد عـوين (دكتـور): دراسـات فـى السـرد الحـديث والمعاصـر. الإسـكندرية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2009م.
- أحمد يوسف خليفة (دكتور): البنية الدرامية فى شعر إيليا أبى ماضى. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، ص2004م.
- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م.
- توفيق الحكيم: فن الأدب. القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز. د.ت.
- حسنى عبد الجليل يوسف (دكتور): موسيقى الشعر العربى الأوزان والقوافى والفنون. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2009م.
- رجاء عيد (دكتور): القول الشعرى منظورات معاصرة. منشأة المعارف بالإسكندرية، 1995م.
- رشاد رشدى (دكتور): فن القصة القصيرة. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1970م.
- شوقى ضيف (دكتور):
  - العصر العباسى الأول. القاهرة، دار المعارف، ط9، 1986م.
  - فى النقد الأدبى. القاهرة، دار المعارف.
- صلاح مصيلحى (دكتور): التقليد والتجديد فى الشعر العباسى. الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1989م.
- طه حسين (دكتور):
  - حديث الأربعاء. القاهرة، دار المعارف، ط15، 1998م.
  - من حديث الشعر والنثر. دار المعارف بمصر، 1965م.
- عبد العزيز حمودة (دكتور): البناء الدرامى. مكتبة الأنجلو، 1982م.
- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة. بيروت، المركز الثقافى العربى، ط1، 1990م.
- عبده بدوى (دكتور): الشعراء السود وخصائصهم فى الشعر العربى. القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م.
- عدنان حسين قاسم (دكتور): التصوير الشعرى التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية. ليبيا، ط1، 1980م.
- عز الدين إسماعيل (دكتور):
  - الأدب وفنونه "دراسة ونقد". القاهرة، دار الفكر العربى، ط6، 1976م.

- الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، 1967م.
- عفاف عبد المعطى (دكتور): السرد بين الرواية المصرية والأمريكية دراسة فى واقعية القاع. القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2007م.
- فدوى مالطى دوجلاس (دكتور): بناء النص التراثى. دراسات فى الأدب والتراجم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.
- محمد إبراهيم أبو سنة: ومضات من القديم والجديد. القاهرة، دار الشروق، ط1، 1418هـ/ 1998م.
- محمد عبد المنعم خفاجى (دكتور): الحياة الأدبية فى العصر العباسى. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004م.
- محمد مصطفى بدوى (دكتور): دراسات فى الشعر والمسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2.
- محمد مصطفى هدارة (دكتور):
  - اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى. دار المعرفة الجامعية، د.ت.
  - دراسات فى الشعر العربى تحليل لظواهر أدبية وشعراء. دار المعرفة الجامعية، 1982م.
- محمد مندور (دكتور): فى الأدب والنقد. القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1368هـ/ 1949م.
- محمد يوسف نجم (دكتور): فن القصة. بيروت، دار الثقافة.
- محمود الربيعى (دكتور): قراءة الشعر. القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م.
- يوسف حسين بكار (دكتور): بناء القصيدة فى النقد العربى القديم (فى ضوء النقد الحديث). بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

ثالثًا: المراجع المترجمة

- ت. س. إليوت: مقالات فى النقد الأدبى. ترجمة: د. لطيفة الزيات. مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.
- روجر. م. بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما. ترجمة: درينى خشبة. القاهرة، مكتبة نهضة مصر، 1964م.
- رينيه ويلك: مفاهيم نقدية. ترجمة: د. محمد عصفور. عالم المعرفة. الكويت، العدد 110، 1987م.
- كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربى. ج2. ترجمة: د. عبد الحليم النجار. القاهرة، دار المعارف، ط5، 1983م.

- لاجوس إجرى: فن كتابة المسرحية. ترجمة: درينى خشبة. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.
- هنرى برجسون: الضحك "البحث فى دلالة الضحك". ترجمة: سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م.

رابعًا: المجلات والدوريات

- على جعفر العلاق: البنية الدرامية فى القصيدة الحديثة دراسة فى قصيدة الحرب. مجلة فصول. القاهرة، العددان الأول والثانى، أكتوبر 1986م، مارس 1987م.
- وديعة طه النجم (دكتور): الفكاهة فى الأدب العباسى. الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، 1982م.

خامسًا: المراجع الأجنبية

- ENCYCLOPAEDIA OF ISLAM. NEW EDITION, LEIDEN, 1986.

واجرَّ قلباه للمتنبى

بين مشاعر الحب وصيحات العتاب

وقال المتنبى(*) يعاتب سيف الدولة: وأنشدها فى مَحْفَل من العرب. وكان سيف الدولة إذا تأخر عنه مدحه شقّ عليه، وأحضر من لا خير فيه، وتقدم إليه بالتعرض له فى مجلسه بما لا يحب، وأكثر عليه مرة بعد مرة، فقال يعاتبه(**):

1- 3- حب المتنبى لسيف الدولة وإهمال سيف الدولة له

1- واحَـرَّ قَلْبـاهُ مِمَّـنْ قَلْبُـهُ شَـبِمُ ۝ وَمَنْ بِجِسْمى وَحالى عِنْدَهُ سَـقَمُ [1]

(*) أبو الطيب المتنبى (303- 354هـ/ 915- 965م) هو أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفى الكوفى الكندى: الشاعر الحكيم، وأحد مفاخر الأدب العربى. له الأمثال السائرة والحكم البالغة والمعانى المبتكرة. وفى علماء الأدب من يعده أشعر الإسلاميين. ولد فى الكوفة فى محلة تسمى "كندة" وإليها نسبته وتنبأ بالشام، ثم تنقل فى البادية يطلب الأدب وعلم العربية وأيام الناس. وقال الشعر صبيًا وتنبأ فى بادية السماوة (بين الكوفة والشام) فتبعه كثيرون، وقبل أن يستفحل أمره خرج إليه لؤلؤ (أمير حمص ونائب الإخشيد) فأسره وسجنه حتى تاب ورجع عن دعواه. وفد على سيف الدولة بن حمدان وصاحب حلب، سنة 337 فمدحه وحظى عنده. ومضى إلى مصر فمدح كافور الإخشيدى وطلب منه أن يوليه، فلم يوله كافور، فغضب أبو الطيب وانصرف يهجوه، وقصد العراق، فقرئ عليه ديوانه، وزار بلاد فارس فمر بأرجان ومدح فيها ابن العميد وكانت له معه مساجلات، ورحل إلى شيراز فمدح عضد الدولة بن بويه الديلمى. وعاد يريد بغداد فالكوفة، فعرض له فاتك بن أبى جهل الأسدى فى الطريق بجماعة من أصحابه، ومع المتنبى جماعة أيضًا، فاقتتل الفريقان، فقتل أبو الطيب وابنه محسد وغلامه مفلح، بالنعمانية، بالقرب من دير العاقول (فى الجانب الغربى من سواد بغداد). وفاتك هذا هو خال ضبة بن يزيد الأسدى العينى، الذى هجاه المتنبى بقصيدته البائية المعروفة وهى من سقطات المتنبى. أما ديوان شعره فمشروح شروحًا وافية. وتبارى الكتاب قديمًا وحديثًا فى الكتابة عنه فألف الجرجانى الوساطة بين المتنبى وخصومه، وطه حسين مع المتنبى، وشفيق جبرى: المتنبى. انظر فى هذا: الأعلام، 115/1.

(**) هذه المقدمة للقصيدة والقصيدة نفسها، والشرح الذى أسفلها – نقلاً عن: ديوان المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى المسمى بالبيان فى شرح الديوان. ضبطه وصحّحه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبيارى، وعبد الحفيظ شلبى. بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، د.ت، 362/3- 374.

(1) الشبم: البارد. والمعنى: يقول: واحرّ قلبى واحتراقه، واستحكام همّه بمن قلبه عنى بارد لا اعتناء له بى، ولا إقبال له علىّ، ومن بجسمى وحالى من إعراضه سقم يُوجب الهما، وشكاة تؤذن اختلافهما.

2- مالى أُكَتِّمُ حُبًّا قَدْ بَرَى جسدى   وتَدَّعى حُبَّ سَيْفِ الدَّوْلة الأُمَمُ[1]

3- إنْ كانَ يجْمَعُنا حُبٌّ لِغُرَّتِهِ   فَلَيْتَ أنَّا بِقَدْرِ الحُبِّ نَقْتَسِمُ[2]

مدح المتنبى سيف الدولة بالنصر على الأعداء

4- قَدْ زُرْتُهُ وسُيُوفُ الهِنْدِ مغمدةٌ   وَقَدْ نظَرْتُ إليْهِ وَالسُّيوفُ دَمُ[3]

5- فكانَ أحْسَنَ خلق اللهِ كلِّهِمِ   وكانَ أحْسَنَ ما فى الأَحْسنِ الشِّيَمُ[4]

6- فَوْتُ العَدُو الَّذى يَمَّمْتَه ظَفَرٌ   فى طَيِّهِ أَسَفٌ فى طَيِّهِ نِعَمُ[5]

7- قَدْ نابَ عَنْكَ شَديدُ الخَوْفِ واصْطَنَعتْ   لَكَ المَهابَةُ ما لاَ تَصْنَعُ البُهَمُ[6]

8- ألزَمتَ نفسكَ شيْئًا ليسَ يلزَمُها   أن لا يُوَارِيَهُمْ أرْضٌ وَلا علَمُ[7]

---

(1) أكتّم: مبالغة فى الكتمان، برى جسدى: أنحله وأضناه. والمعنى: يقول: لأى شىء أخفى حبه؟ وغيرى يُظهر أنه يحبه، وهو بخلاف ما يضمر، وأنا مضمر من حبه، ما يزيد مضمره على ظاهره، ومكتومه على شاهده، والأمم تشركنى فى ادّعاء ذلك، بقلوب غير خالصة، ونيات غير صادقة، فينحل جسمى بتقدّمى فى صدق ودّه، وتأخرى فيما يخصنى من فضله.

(2) الغُرَّة: الطلعة، والوجه الحسن: الأغر. والمعنى: إن كان يجمعنا حبه والكلف بمودّته، فليت أنّا نقتسم المنازل عنده بقدر ما نحن عليه من محبتنا الخالصة، وما نعتقده من مودّتنا الصادقة، فلا يبخسَن المخلص حقه، ولا يبذل للمتصنع برّه.

(3) المعنى: يريد أنه قد شهده فى شدائد الحرب، وقد جرّبه فى الضيق والسعة، وامتحنه فى الأمن والخوف، فأعجبه كيف تقلب، وأحمده على أى حال تصرّف.

(4) الشيم: جمع شيمة، وهى الخليقة والصفة. والمعنى: يقول: لما بلوته فى حالتيه كان أحسن الخلق، وكانت أخلاقه أحسن ما فيه.

(5) الظفر: الفتح والظهور على العدوّ، والنعم جمع نعمة، والمعنى: يقول فوت العدوّ الذى قصدته ففرّ عنك لاستحكام جزعه، ظفر ظاهر، واستعلاء بين، وإن كان ذلك الظفر فى طيه منك أسف على ما حرمته من إدراكه، وفى طىّ ذلك الأسف نعم بها صرف الله عنك مؤنة الحرب، وشدّة معاناة اللقاء، وحفظ عسكرك من جراح أو قتل، ففى هذا نعم من الله كثيرة.

(6) المهابة: شدّة الفزع، البهم: الأبطال، والمفرد: البُهْمة. والمعنى: يقول: قد ناب عنك خوف العدوّ لك، فذعره وهزمه، وصنعت لك فيه مهابتك، وبلغت لك مخافتك ما لا تصنعه الشجعان.

(7) يواريهم: يسترهم، العلم: الجبل الطويل الوعر المسلك. والمعنى: يقول: قد ألزمت نفسك ما لم يكن يلزمها، وكلفتها ما لا يحقّ لك، من أن عدوّك لا يواريهم أرض تشتمل عليهم، ولا يسترهم عنك جبل يحول بينك وبينهم، وهذا غاية التكلّف.

9- أكُلّما رُمْتَ جيْشا فانثنى هرَبًا تَصـرَّفَتْ بِـكَ فـى آثـارِهِ الهِمَـمُ(1)

10- عَلَيْكَ هَزْمُهُمْ فى كُلّ مُعتَرَكٍ وَمـا عَلَيْكَ بِهِمْ عـارٌ إذا انهزَمُـوا(2)

11- أما تَرَى ظَفَرًا حُلْوًا سِوَى ظفرٍ تصافحَتْ فيهِ بِيضُ الهندِ وَاللِّمَمُ(3)

المتنبى يعاتب سيف الدولة بقدر من الجرأة

12- يا أعْدَلَ النَّاس إلاّ فى مُعامَلَتى فيكَ الخِصامُ وَأنتَ الخصْمُ وَالحَكَمُ(4)

13- أُعيذُها نَظَرَاتٍ مِنْكَ صادِقَةٍ أن تَحْسَبَ الشَّحمَ فيمن شحمهُ وَرَمُ(5)

14- وَمَا انْتِفاعُ أخِى الدُّنْيا بِناظِرِهِ إذا اسْتَوَتْ عِنْدَهُ الأنْوَارُ وَالظُّلَمُ(6)

---

(1) المعنى: يريد: كلما فرَّ جيش من جيوش الروم، وولّى عنك هاربًا تصرَّفت بك همتك فى أثره، فلم يُرْضك انهزامهم دون أن ينالهم القتل، ويستحكم فيهم السيف.

(2) المعترَك: ملتقى الحرب. والمعنى: يقول: عليك أن تهزمهم إذا التقوا معك فى حرب، ولا عار عليك إذا انهزموا، فتحصَّنوا بالهرب ولم تظفر بهم.

(3) تصافحت: تلاقت بالصِّفاح، وهى السيوف، اللمم: جمع لِمَّة، وهى الشعر إذا ألم بالمنكب. والمعنى: يقول: ليس يحلو لك ظفر تناله، وأمل فى عدوِّك تبلغه، إلا أن يكون ذلك بعد مصادمة وقتال، ومجالدة ونزال، وبعد مصافحة سيوفك رءوسهم، وتباشر سلاحك خيولهم، فهذا هو الظفر الحلو عندك.

(4) الخصام: المخاصمة، والخصم: يقع على الواحد والجماعة. والمعنى: يقول لسيف الدولة: يا أعدل الناس فى أحكامه، وأكرمهم فى أفعاله إلا فى معاملتى، فإنه يخرجنى عن عدله، ويضيِّق علىّ ما قد بسط من فضله، فيك خصامى وتعبى، وأنت خصمى وحكمى، فأنا أخاصمك إلى نفسك، وأستدعى عليك حكمك.

(5) الورم: الانتفاخ فى العضو من ألم يصيبه. والمعنى: يريد: أن نظراتك صادقة إذا نظرت إلى شىء عرفته على ما هو عليه، فلا تغلط فيما تراه، ولا تحسب الورم شحمًا، وهذا مثل، يريد: لا تظنّ المتشاعر شاعرًا، كما يحسب السقم صحة، والورم سمنًا.

(6) المعنى: يجب أن تميز بينى وبين غيرى ممن لم يبلغ درجتى، كما تميز بين النور والظلمة.

فخر المتنبى بنفسه

15- أنا الَّذى نَظرَ الأَعمَى إلى أدَبى وَأسمعَتْ كلِماتى مَنْ بِهِ صَمَمُ[1]

16- أنامُ مِلءَ جُفونى عَنْ شَوَارِدِها وَيَسْهرُ الخلْقُ جَرَّاهـا ويَخْتَصِمُ[2]

17- وَجاهِلٍ مدَّهُ فى جهلهِ ضَحِكى حَتَّى أتَتْهُ يدٌ فرّاسَةٌ وَفَمُ[3]

18- إذا نَظَرْتَ نُيُوبَ اللَّيْث بارِزَةً فَلا تظُنَّنَّ أنَّ اللَّيْثَ مُبْتَسِمُ[4]

19- وَمُهْجَةٍ مُهْجتى مِنْ هَمِّ صاحِبِها أدْرَكتُها بِجَوَادٍ ظَهْرُهُ حَرَمُ[5]

20- رِجلاهُ فى الرَّكضِ رِجلٌ وَاليدان يد وَفِعْلُهُ مـا تُرِيدُ الكَفُّ وَالقَدَمُ[6]

21- وَمُرْهَفٍ سِرتُ بينَ الجَحْفلَينِ به حتى ضَرَبْتُ وَمَوْجُ المَوْتِ يلتَطِمُ[7]

---

(1) المعنى: أى أنا الذى شاع أدبى، واستبان موضعى، فثبت ذلك فى العقول، وتمكن فى القلوب، وراه من لا يبصره، وأسمعت كلماتى: أى قصائدى .. من لا يسمع.

(2) الشوارد: النوافر، من قولهم، شرد البعير إذا نفر، ويقال: فعلت ذلك من جرَّاك؛ أى من أجلك. والمعنى: يقول: أنام ساكن القلب، متمكّن النوم، لا أعجب بشوارد ما أبدع، ولا أحفل بنوادر ما انظم، ويسهر الخلق فى تحفظ ذلك وتعلمه، ويختصمون فى تعرّفه وتفهمه، فأستقلّ منه ما يستكثرون، وأغفل عما يفتنمون.

(3) أصل الفَرْس: دقّ العنق، ومنه سمّى الأسد فرّاسًا. والمعنى: يقول: رُبّ جاهل خدعه تركى له فى جهله، وضحكى منه، حتى افترسته بعد زمان فأهلكته.

(4) النيوب: جمع ناب، والليث: الأسد. والمعنى: يقول: إذا كشّر الأسد عن نابه، فليس ذلك تبسمًا، وإنما هو قَصْد للافتراس وهذا مثل ضربه، يعنى أنه وإن أبدى بشْره للجاهل، فليس هو رضا عنه، فإن الليث إذا كشّر لا تظنه مبتسمًا، وإن ذلك أقرب لبطشه.

(5) المعنى: يقول: ربّ إنسان طلب نفسى، كما طلبت نفسه، فأدركتها على جواد ظهره حرم، لأمن راكبه؛ لأنه لا يُقْدَر عليه، فكأنه حرم.

(6) المعنى: يقول: هو صحيح الجرى، يصف استواء رفع قوائمه، وصحة جريه، فكأن رجليه رجل واحدة؛ لأنه يرفعهما معًا، ويضعهما معًا. وكذلك اليدان. وهذا الجرى يسمّى النقال والمناقلة، وفعله ما تريد الكف بالسوط، والرجل بالاستحثاث، فهو بجريه يغنيك عنهما.

(7) المرهف: السيف الرقيق الشفرتين، الجحفلان: الجيشان العظيمان، المعنى: يقول: رُبّ سيف رقيق الحدّين سرت به بين الجيشين العظيمين، حتى قاتلت به والموت غالب، تلتطم أمواجه، يضطرب بحره. واستعار الموج لكتائب الحرب.

22- فالخَيلُ وَالليلُ وَالبَيْداءُ تَعْرِفُنى وَالضَّربُ وَالطَّعنُ والقِرطاسُ وَالقَلَمُ (1)

23- صحِبتُ فى الفَلَوَاتِ الوَحشَ منفَرِدًا حتى تَعَجَّبَ مِنِّى القُورُ وَالأَكَمُ (2)

عودة المتنبى لعتاب سيف الدولة بجرأة شديدة

24- يا مَنْ يَعِزُّ علينا أن نُفارِقَهُمْ وجدَانُنا كُلَّ شىء بعدَكُمْ عَدَمُ (3)

25- ما كان أَخْلَقَنا منكم بتَكْرِمَةٍ لو أنَّ أمرَكُمُ من أمْرِنا أَمَمُ (4)

26- إنْ كانَ سرَّكُمُ ما قالَ حاسدُنا فما لجُرْحٍ إذا أرضاكُمُ أَلَمُ (5)

27- وبيننا لو رَعَيْتُم ذاكَ معرفَةٌ إن المعارفَ فى أهلِ النُّهى ذِمَمُ (6)

28- كم تطلبُونَ لنا عيبًا فيُعْجِزُكم ويكرهُ اللّهُ ماتأتونَ والكَرَمُ؟ (7)

---

(1) البيداء: الفلاة البعيدة عن الماء، القرطاس: الكتاب فيه الكتابة، ويجمع القراطيس. والمعنى: يقول: الليل يعرفنى لكثرة سُرای فيه، وطول ادّراعی له، والخيل تعرفنی لتقدّمی فی فروسيتها، والبيداء تعرفنى بمداومتى لقطعها، واستسهال أصعبها، والحرب والضرب يشهدان بحذقى لهما وتقدُّمى فيهما، والقراطيس تشهد لى لإحاطتى بما فيها، والقلم عالم بإبداعى فيما يقيِّده.

(2) القُور: الأكمة. والمعنى: يقول: سافرت وحدى، فلو كانت الجبال تتعجب من أحد، لتعجبت منى لكثرة ما تلقانى وحدى، فصحبت الوحش فى الفلوات، منفردًا بقطعها، مستأنسًا بصحبة حيوانها، حتى تعجب منى سهلها وجبلها، وقورها وأكمها.

(3) المعنى: يريد: يا من يعزّ علينا مفارقته بما أسلف إلينا من فضله، واستوفرنا من الحظ بقربه، وجداننا كل شىء طائل بعدكم عدم لا نُسرُّ به ومحتقر لا نبتهج له، يريد: لا يخلفكم أحد.

(4) ما أخلقه: ما أولاه وأجدره، الأمم: القصد. والمعنى: يقول: ما أخلقنا ببرّكم وتكرمتكم، وإيثاركم، لو أن أمركم فى الاعتقاد لنا على نحو أمرنا فى الاعتقاد لكم، وما نحن عليه من الثقة بكم.

(5) المعنى: يقول: إن كان ما فعله الحاسد لنا، واختلقه الواشى بيننا، مرضيًا لكم، مستحسنًا عندكم، فما يتشكَّى الجرح إذا أرضاكم مع شدّة وجعه، ولا يُكره مع استحكام ألمه، حرصًا على موافقتكم، وإسراعًا إلى إرادتكم.

(6) النهى: العقول، المعارف: جمع معرفة، الذمم: العهود، والمفرد: ذمة. والمعنى: يقول: إن لم يجمعنا الحبّ فقد جمعتنا المعرفة، وأهل العقل يراعون حق المعرفة، والمعارف عندهم عهود وذمم لا يضيعونها.

(7) المعنى: يقول: أنتم تطلبون لنا عيبًا فيعجزكم وجوده. وهذا تعنيف لسيف الدولة على إصغائه إلى الطاعنين عليه، ويكره الله ما تأتون من ذلك.

29- ما أبعدَ العيبَ والنُّقْصَانَ عن شَرَفى أنــا الثُّرَيَّــا وذانِ الشــيبُ والهَــرَمُ[1]

30- ليتَ الغمـامَ الذى عنْدِى صواعقُه يُــزيلُهُنَّ إلى مَــنْ عِنْــدَه الــدِّيَمُ؟[2]

فرار المتنبى بالرحيل بسبب التجاهل وسوء المعاملة

31- أرى النَّـوى تقتضينى كُلَّ مرحلةٍ لا تَسْـتَقِلُّ بهـا الوَخَّـادَةُ الرُّسُـمُ[3]

32- لئنْ تَرَكْنَ ضُمَيْرًا عن مَيَامننـا ليحْـدُثَنَّ لمـنْ ودَّعـتَهُمْ نَـدَمُ[4]

33- إذا ترحَّلْتَ عَنْ قومٍ وقد قَدَرُوا أنْ لا تُفَـارِقَهُم فـالراحلون هُـمُ[5]

34- شرُّ البلادِ بلادٌ لا صديقَ بهـا وشرُّ ما يكسِبُ الإنسانُ ما يَصِمُ[6]

35- وشَرُّ ما قنصتْهُ راحتِى قَنَصٌ شُـهْبُ البُـزَاةِ سـواءٌ فيـه والـرَّخَمُ[7]

---

(1) ذان: إشارة إلى العيب والنقصان، الثريا: أنجم مجتمعة فى السماء، الهرم: الكبر والعجز. والمعنى: أنا بعيد عن العيب والنقيصة، كبعد الثريا من الشيب والكبر.

(2) الغمام: السحاب، الصواعق: جمع صاعقة، وهى قطعة من نار تسقط بأثر الرعد الشديد، الديم: جمع ديمة، وهى مطر يدوم مع سكون. والمعنى: ليته أزال الشر الذى عندى إلى من عنده النفع.

(3) النوى: البعد، الوَخْد والرَّسْم: ضربان من السير، والوخادة من الإبل: التى تسير بالوخد، واحدتها: واخدة، والرسم: التى تسير بالرَّسيم، واحدتها: رَسُوم، ورواسيم. والمعنى: أرى النوى التى أريدها، والرحلة التى أعتقدها تقتضينى تجشم كل مرحلة وافية، لا تستبدّ بها الإبل لبعد منالها، ولا تطيقها لشدّة أهوالها.

(4) ضمير: جبل على يمين طالب مصر من الشام، وهو قريب من دمشق. والمعنى: يقول: إن قصدت مصر ليحدثن لمن ودّعتهم ندم على مفارقتى لهم، وأسف على رحيلى عنهم، يشير بذلك إلى سيف الدولة أنه يندم على فراقه، فكان كما قال.

(5) المعنى: يقول: إذا سرت عن قوم وهم قادرون على إكرامك بارتباطك، حتى لا تحتاج إلى مفارقتهم، فهم المختارون للارتحال.

(6) يصم: يعيب، والوصم: العيب، والجمع: الوُصوم. والمعنى: يقول: شر البلاد بلاد لا يوجد فيها من يؤنس بودّه، ويسكن إلى كريم فعله، وشرّ ما كسبه الإنسان ما عابه وأذله. يريد أن هبات سيف الدولة وإن كثرت مع جلالتها وسعتها، لا تعادل تقصيره فى حقه، وإيثاره لحساده.

(7) المعنى: وشر ما قنصه الصائد وظفر به، قنص يَشْركه فيه البزاة الشهب مع رفعتها، والرخم مع سقاطتها ودناءتها وضعتها.

36- بأىٍّ لفظٍ تقولُ الشعرَ زِعْنِفَةٌ تجوزُ عندك لا عُرْبٌ ولا عَجَمُ[1]

37- هذا عتابُكَ إلا أنَّه مِقَةٌ قد ضُمِّنَ الدُّرَّ إلا أنَّه كَلِمُ[2]

حب المتنبى لسيف الدولة وإهمال سيف الدولة له

هذه القصيدة – وكما وضعنا لها عنوانًا – تدور حول حب المتنبى لسيف الدولة وعتابه إياه، وبقدر قوة حبه له يكون صدقه فى عتابه، وجرأته فى لومه أيضًا.

ولعل المتنبى يتشفَّع بهذا الحب الصادق منه لسيف الدولة فى توجيه عتابه له، بل إغلاظه فى العتاب فى مقاطع معينة من قصيدته خاصة حين نقترب من نهايتها.

وفى رأيى أن المتنبى تلطَّف فى توجيه العتاب مع أبيات القصيدة الثلاثة الأولى، ومزجه بمشاعر الحب الكبيرة، فبدا العتاب فى مساحة محدودة أمام مشاعر الحب الكبيرة التى يظهرها شاعرنا لسيف الدولة الحمدانى. وهذا حسن استهلال منه، فهو لا يريد أن يجعل مشاعر الغضب تسيطر عليه من تجاهل سيف الدولة له، وتفضيله غيره ممن هم أقل شأنًا منه فى موهبته واستماعه لوشايات خصوم المتنبى وتصديقه لها.

ولذا بدأ مقطعه الأول من قصيدته هذه بمحاولته السيطرة على مشاعر الغضب هذه إلى حد كبير، وجعل مشاعر الحب الصادقة التى

---

(1) زِعنفة: جمعها زعانف وهم اللئام السُّقَّاط من الناس. والمعنى: يقول لسيف الدولة: بأى لفظ تقول الشعر أراذل الناس لا عرب ولا عجم، يريد: ليست لهم فصاحة العرب، ولا تسليم العجم، فليسوا شيئًا.

(2) المقة: المحبة والودّ، الكلام: يقع على القليل والكثير، والكلم: جمع الكَلِمة. والمعنى: هذا عتابك، وهو وإن أمضّك وأزعجك، محبة خالصة، ومودّة صادقة، فباطنه غير ظاهره، كما أنه قد ضمّن الدرّ وإن كان كلمًا معهودًا فى ظاهر لفظه.

تظهر على السطح، يكون لها الكلمة، لعله بهذا يرقق قلب سيف الدولة نحوه، ويجعله يستمع لعتابه وتفاصيل هذا العتاب – كما سنرى فى أبياته التالية – بصدر رحب، ويعذر الشاعر إن تجرأ عليه فى أسلوب العتاب.

وأول بيت فى القصيدة بل أول كلمة - صرخة من القلب تعبِّر عن جرح كبير أصاب صدر المتنبى من تغير سيف الدولة عليه، حتى إن هذا التحوّل قد أمرضه، ومما يزيد فى حزن شاعرنا أن سيف الدولة يعلى فى مجلسه من قدر هؤلاء المنافقين الذين يظهرون له حبًّا لا حقيقة له، وتكون أمنية شاعرنا أن يقتسم هو والمحيطون المنافقون بسيف الدولة حبه وإكرامه على قدر الحب الحقيقى الذى يبطنه هو وهؤلاء المنافقون لسيف الدولة.

ولكن هيهات فيبدو أن سيف الدولة قد استسلم لوشايات هؤلاء المنافقين، ويبدو أن خيوط الاتصال بين المتنبى وسيف الدولة قد عُبث بها بشكل يصعب إصلاحه، وصار سيف الدولة فى حالة تصديق لكل ما يرمى به هؤلاء المنافقون المحيطون بسيف الدولة المتنبى به من أكاذيب وافتراءات لتشويه صورته عند سيف الدولة.

ونلاحظ فى هذه الأبيات الثلاثة الأولى تكرار كلمة الحب أربع مرات، وذكر كلمة القلب فى أوله، مما يدل – كما قلنا – على أن المتنبى كان حريصًا على أن يظهر مشاعر الحب الصادقة منه نحو سيف الدولة، عسى أن تعود خيوط الاتصال بينهما ويفيق سيف الدولة من أكاذيب الواشين.

4- 11- مدح المتنبى سيف الدولة بالنصر على الأعداء

ولكن المتنبى يدرك أن هذه المشاعر الصادقة التى يذكرها فى حب سيف الدولة والممزوجة بذلك العتاب الرقيق – فى بداية القصيدة – ليست كافية للدخول سريعًا فى المكاشفة الصريحة من المتنبى فى مخاصمة سيف الدولة لانقلابه عليه، ولتغيره نحوه؛ ولهذا رأى بعد هذا الاستهلال العاطفى المقصود فى بداية قصيدته أن يخلص منه لامتداح سيف الدولة، وهو يركز فى مديحه له على انتصاراته على أعدائه، فى نحو ثمانية أبيات، ويذكر خلالها فى شطر حسن خلقه، ولكن تظل الصورة الواضحة فى مديحه إياه، تركيزه على شجاعته وقهره الأعداء.

وسنعلق على خصوصية هذا المديح والغرض منه، ولكننا نقول قبل ذلك: إن المتنبى بذكره المديح بعد الأبيات الثلاثة الأولى المعبِّرة عن صدق حبه لسيف الدولة قد حقق هدفين:

الهدف الأول هو الاستمرار فى ترقيق قلب سيف الدولة نحوه لعله يفيق من تجاهله للمتنبى، ويفيق من إغواء الواشين له عنده.

والهدف الثانى الذى حققه المتنبى من هذا المديح هو عرضه مواهبه فى غرض المديح لسيف الدولة وهو يمدحه؛ فكأنه يقول له: من مثلى يمدحك بهذا المديح فيمن حولك من المتشاعرين أو الشويعريين، أو حتى الشعراء أصحاب أنصاف المواهب؟ راجع نفسك .. قبل أن تفقد من يمدحك بمثل هذه القصائد المعجزة[1].

أقول لعل المتنبى قصد هذا بمديحه سيف الدولة الذى ذكره مباشرة بعد أبياته الثلاثة الأولى الاستهلالية لقصيدته هذه.

(1) هذا على حدّ وصف أبى العلاء المعرّى لشعر المتنبى حين سمّى شعره: معجز أحمد.

وقد ركّز المتنبى على مدح سيف الدولة بقهره للأعداء وكثرة انتصاراته عليهم؛ لأن سيف الدولة كان فى حروب دائمة مع الروم، وكان كثيرًا ما ينتصر عليهم. ومثل هذا المديح لأمير مشغول دائمًا بالحرب مرضٍ جدًّا له، بل هو مديح بلا شك يثير إعجابه، وفى الوقت نفسه يثبّتُ ثقة جنوده الذين يحاربون معه فيه، ويكون رسالة شديدة التحدّى لأعدائه إن وصلهم هذا الشعر وترجموه، ولعله يكون له تأثير معنوى فى إضعاف هممهم. خاصة أن المتنبى يبالغ فى وصف قوة سيف الدولة، وشدّة قهره لأعدائه؛ حتى إنه صار ينتصر عليهم بفزعهم منه.

ويذكر المتنبى خلال مديحه سيف الدولة أنه – أى سيف الدولة – لا يعجبه انسحاب هؤلاء الأعداء، بل هو يرغب فى تتبعهم واستئصال آخرهم، ولا يحلو له إلا النصر فى ساح المعارك بقطع رءوس الأعداء، أما أن يفروا منه هربًا لخوفهم من بطشه، فهذا ما لا يعتدّ به سيف الدولة ولا يعدّه نصرًا.

وفى هذه اللوحة العسكرية التى رسمها المتنبى لسيف الدولة مبالغة واضحة، ولكنها مقبولة فى ذلك العصر؛ لشدّ الهمم فى نفوس المسلمين الذين كانوا يحاربون الروم مع سيف الدولة فى معارك متصلة متتالية.

وأيضًا هذه المبالغة فى المديح تتفق مع خط المبالغة الذى يشمل القصيدة من بدايتها لنهايتها، فالمتنبى يصور فى بدايتها انفجار مشاعره المحبة لسيف الدولة مع أنّة ألم عميقة لتجاهله إياه وتصديقه وشايات الواشين فيه، ثم بعد ذلك يصوّر لنا بشكل مبالغ فيه قوة سيف الدولة الحربية، وقهره لأعدائه برعبهم منه قبل أن يواجهوه فى أرض المعركة. ثم بعد ذلك يبالغ فى حديثه عن نفسه خاصة حين وصفه لفروسيته حتى إنه

ليصوِّر لنا نفسه شبيهًا بالفرسان الصعاليك – فى الجاهلية – الذين اعتادوا حياة الصحراء مع وحوشها كما سوف نرى.

والملحوظة الأخيرة التى نقولها حول مديح المتنبى لسيف الدولة أنه مدحه ببطولاته العسكرية بشكل عام، دون أن يحدّد معركة معينة انتصر فيها على أعدائه.

وذلك كما قلنا لأن معارك سيف الدولة مع الروم كانت كثيرة متتالية، فهو أراد أن يصف طبيعة المعارك ويصوِّر حال سيف الدولة فيها بشكل أقرب للخيال – أو على الأقل للمبالغة – حين صوره – كما قلنا – بالبطل المرعب الذى يخشاه أعداؤه بمجرد سماعهم أنه يقترب منهم، فيفرون منهزمين.

١٢- 14· المتنبى يعاتب سيف الدولة بقدر من الجرأة

وبعد أن استرضى المتنبى سيف الدولة بمديحه إياه، وقبل ذلك بذكره مشاعره الجياشة الصادقة نحوه – فإنه يتجرأ فى عتابه جرأة أشد مما رأينا فى مستهل قصيدته، بل إنه يصرِّح له بأنه يعدل فى حكمه مع كل الناس إلا معه فإنه يظلمه، ويواجهه بأنه يسىء تقدير الأمور حين يميّز المنافق المخادع على الصادق المخلص.

ويوجّه له فى البيت الرابع عشر انتقادًا شديدًا يُغلِّفه بحكمة من حكمه: فإنه لا يفيد النظر صاحبه إن كان لا يستطيع أن يميز بحق بين النور والظلمة، وهذا على سبيل الاستعارة؛ يعنى أنه ما قيمة العقل الذى تملكه يا سيف الدولة إن كان لا يستطيع أن يميز بين الأخيار والأشرار، وبين المخلصين والمنافقين، وبين الصادقين والمخادعين.

لا شك أن هذا البيت يحمل قدرًا من الهجوم على سيف الدولة، وليس مجرد العتاب الرقيق كما رأينا فى مستهل قصيدة المتنبى.

إذن لقد بدأ المتنبى بهذه الأبيات يصعِّد من وتيرة عتابه، ويجعله ممزوجًا بشىء من الحدة والغضب، لعل سيف الدولة أن يعى أن هذا الغضب فى العتاب صادر عن مشاعر حب عبَّر عنها شاعرنا فى بداية قصيدته، وأيضًا هذا الغضب صادر عن شاعر قدير بيَّن مواهبه فى مديح سيف الدولة بما لا مثيل له .. فحق له إذن أن يترك لمشاعر الغضب فى العتاب أن تخرج من صدره، وسيتحملها سيف الدولة للأسباب السابقة؛ ولأنه تربطه بالمتنبى صداقة، فلم يكن المتنبى مجرد شاعر فى بلاط سيف الدولة بل كان صديقًا محبًّا له؛ ولذلك استعار المتنبى من قاموس الغزل بعض مفرداته وهو يمدح سيف الدولة؛ ليعبر عن حبه لسيف الدولة وصدق مشاعره الصادقة نحوه كما رأينا فى الأبيات الثلاثة الأولى من هذه القصيدة.

15- 23 فخر المتنبى بنفسه

وعلى الرغم مما رأيناه فى الأبيات الثلاثة السابقة من حدة من المتنبى فى عتاب سيف الدولة، فإنه لم يتمادَ فى هذا العتاب بل خرج منه سريعًا – وسيعود إليه فيما بعد –؛ لأن التمادى فيه ربما يستثير غضب سيف الدولة، ويجعل رسالة العتاب الموجهة منه إليه فى هذه القصيدة تفقد معناها، فتصبح تهديدًا منه له وانتقاصًا لقدره.

وقد رأى المتنبى فى المقطع التالى من قصيدته – أن يدافع عن نفسه أمام انتقاص سيف الدولة له، وتصديقه أقوال الواشين والمحيطين به فيه .. وفى الوقت نفسه أراد أن يجعل لعتابه العنيف الذى ذكر قدرًا منه فى

الأبيات السابقة – وسيتابع عرضه فيما بعد فى قصيدته – ظهيرًا يستند إليه أمام الموجه إليه هذا العتاب – وهو سيف الدولة – فاستعان بذكره مواهبه فى الشعر والفروسية.

وبدأ بالحديث عن موهبته فى الشعر؛ لأنها الأبرز فى حياته، والتى لا يساويه فيها أحد فى عصره – على الأقل – ثم تحدث عن قدراته الكبيرة فى الفروسية والقتال.

وقد ذكرنا أن طابع الفخر الذاتى هنا يغلب عليه المبالغة والمغالاة، ولعل طبيعة المتنبى المحب لذاته الشاعرة بعظمتها وراء هذا الفخر الذاتى المشحون بالمغالاة فى تقدير الذات. وقد فخر شاعرنا بنفسه بمثل هذه الطريقة فى أبيات أخرى عديدة له فى قصائد أخرى، ولكن يبدو أن الموقف هنا – بشكل خاص – فرض على المتنبى مثل هذا الحديث عن النفس بهذه الطريقة؛ فقد أرادا أن يؤكد – لنفسه ولغيره – مكانته الكبيرة فى عالم الشعر والفروسية فى مواجهة انقلاب سيف الدولة عليه وتهوينه أمره.

وأيضًا لعل المتنبى بهذا الفخر أراد أن يُعرِّف سيف الدولة بأهميته، وأنه سيفقد شخصًا عظيمًا إن تركه يرحل عنه بعد أن صدق وشايات الواشين فيه.

والظاهر للنظر فى هذا المقطع – إلى جانب ما سبق – تكرار المتنبى فيه ضمير المتكلم كثيرًا، مما يوحى بإحساسه الشديد بالعظمة، وإظهاره تفوقه على كل منافسيه فى مجال الشعر والفروسية أيضًا.

وأيضًا يلاحظ فيه مزجه هذا الفخر الذاتى بالحكم حتى ليوحى لنا بهذا الأسلوب أن ما يقوله عن نفسه حقائق لا تقبل الجدال، ومن ثمّ

يكون فى هذا رسالة موجهة – بشكل خاص – لسيف الدولة لعله يعيد النظر فى شأن تجاهله للمتنبى وإعراضه عنه.

٠ 24 – 30 عودة المتنبى لعتاب سيف الدولة بجرأة شديدة

وفى هذا المقطع يعود المتنبى – بعد أن أرضى نفسه بذكره مواهبه وجليل صفاته – لعتاب سيف الدولة، ولكنه – فى هذا المقطع – يزيد من وتيرة العتاب – بشكل أعلى مما رأيناه فيما سبق – وقد جرَّأه على ذلك إحساسه الشديد بنفسه مما ذكره فى المقطع السابق عن نفسه، فكيف لنفس هذا قدرها، ولشخص هذه مواهبه أن ينتقص بهذا الشكل، وأن يُقدَّم صغار الناس عليه، ويُتجاهل من قبل سيف الدولة.

من هنا كانت وتيرة العتاب فى هذا المقطع أشد – بل لقد وصلت لذروتها – ومن الواضح أن المتنبى يعيد نغمة العتاب من حين لآخر فى أبيات قصيدته، ولكنه فى كل مرة يستدعى فيه هذه النغمة يزيد فى حدته، ويكون ما قبلها مهيئًا لهذه الحدة كما رأينا فيما سبق.

وفى هذا المقطع يمزج المتنبى بهذا العتاب الحاد فخره بنفسه، كأنه يرى نفسه كفئًا لسيف الدولة فى تقديم هذا العتاب الحاد إليه.

والأبيات الثلاثة الأخيرة – من هذا المقطع – تصوِّر بشكل واضح كيف أن سيف الدولة يحتال فى البحث عن خطأ أو عيب للمتنبى، ولكنه لا يستطيع إيجاد ذلك؛ لأن المتنبى منزه – فى رأى نفسه – عن العيب والنقصان كما أن الثريا لا يصيبها الهرم.

ومع ذلك يستمر سيف الدولة فى استعداء المتنبى بإرسال صواعق غضبه وإساءاته إليه، فى حين يرضى عن الواشين المنافقين ويجود عليهم بإحسانه.

إنها جرأة شديدة فى العتاب، ومغالاة فى الفخر بالنفس والإعجاب بالذات، ولعل هذه الجرأة فى العتاب لا يرضى عنها سيف الدولة مهما كان التمهيد الذى سبقها، ومهما كانت الحكم التى تصاغ من خلالها هذه المعانى؛ فتكون كالمرشح لإثباتها وصحتها.

وفى هذا المقطع يشير المتنبى لاستعداده للرحيل عن بلاط سيف الدولة، ويبدى أسفه على ذلك، ولكنه – على حد قوله – مضطر لذلك، إزاء معاملة سيف الدولة السيئة له كما يصوّرها فى أبيات هذا المقطع من قصيدته.

ولكنه فى المقطع التالى – والأخير – يذكر من بدايته أن الرحيل عن بلاط سيف الدولة أمر حتمى.

·31- 37· قرار المتنبى بالرحيل بسبب التجاهل وسوء المعاملة

يكرر المتنبى فى الأبيات الثلاثة الأولى من هذا المقطع معنى الرحيل، ويشعرنا أن الرحيل عن سيف الدولة وبلاطه هو السبيل الوحيد أمامه، بعد أن توترت العلاقة بينهما بهذا القدر الشديد الذى تظهره هذه القصيدة.

ولعل الشاعر كان بالفعل – قبل كتابته هذه القصيدة – قد عقد العزم على الرحيل إلى مصر، تاركًا بلاط سيف الدولة، ولكنه كان يأمل – ولو أملاً ضعيفًا – بقصيدته هذه أن تهز قلب سيف الدولة فتصفو نفسه إليه، ويراجع مواقف الواشين به عنده.

ولكن سيف الدولة لم يفعل، ولعل حدّة المتنبى فى عتابه خاصة مع منتصف القصيدة إلى المقطع قبل الأخير منها – كانت سببًا آخر فى صدّ سيف الدولة عنه، واستمرار غضبه عليه، إن لم يكن هذا الغضب قد زاد

بعد سماعه هذه القصيدة، وإن كان قد ندم بالفعل بعد ذلك بعد أن تركه المتنبى وسافر إلى مصر فى رحاب "كافور الإخشيدى".

وفى هذا المقطع يواصل المتنبى عتابه لسيف الدولة، ولكنه هنا يعود من حيث ابتدأ، فيخفف من نبرته، وكان قبل هذا المقطع الأخير من قصيدته كلما خطا للأمام فيها أعلى من نبرة حدة العتاب بها، حتى إذا ما وصل لنهايتها فى هذا المقطع عاد من حيث ابتدأ؛ فرقق فى عتابه مما يجعل هذه القصيدة كأنها معزوفة موسيقية تبدأ هادئة ثم تتصاعد الأنغام بها إلى أن تصل لفورتها، ثم تعود الأنغام مع نهايتها للهدوء من جديد.

وهذا التتابع والتصعيد ثم العودة للهدوء فى نغمة العتاب بها يجعلها قصيدة مشحونة بالإحساس الدرامى.

والملاحظ أن المتنبى فى هذا المقطع يمزج بين عدة أمور: عتابه لسيف الدولة وإظهار حبه له، وفخره بذاته من خلال تباهيه بشعره – كما نرى فى آخر بيت من هذه القصيدة –، وسخريته من خصومه الذين رآهم لئامًا سُقَّاطًا ومتشاعرين أقزامًا أمام عملقته فى عالم الشعر.

ففى هذا المقطع جمع المتنبى كل ما ذكره فى المقاطع السابقة، وركّز على عتابه سيف الدولة، ولكنه هنا – كما قلنا – لا يسرف فى الحدة فى العتاب، بل يعود للرقة والوداعة – كما فى أول قصيدته – لعل سيف الدولة أن يرق له، ويتمسّك به قبل أن يبدأ رحلة خروجه من بلاطه وهجره لدولته وصحبته.

ويختم المتنبى قصيدته بهذا البيت الذى يصوّر به عتابه الرقيق لسيف الدولة، وفخره بشعره الذى طالما كسا به سيف الدولة لآلئ ثمينة من مديحه يقول:

هـــذا عتابـــك إلا أنـــه مِقَـــةٌ   قــد ضُــمِّن الــدُّرَّ إلا أنــه كَلِـمُ

أبعاد الزمن فى نونية ابن زيدون

[1]

لا شك أن نونية ابن زيدون(*) من أشهر قصائد ابن زيدون، وهى فى الوقت نفسه من عيون الشعر العربى القديم، ومن أشهر قصائد الحب على الإطلاق. وقد كثرت الدراسات حولها لإظهار جمالياتها المتعدّدة.

وفى هذه الدراسة أدرس جانبًا واحدًا فيها، لعله – فى ظنّى – لم يدرس فيها من قبل، ألا وهو إيقاع الزمن فيها.

وقد لاحظت أن عنصر الزمن أساسى فى تكوين هذه القصيدة الرائعة، ويبدو صراع الشاعر واضحًا فيها مع ذلك الزمن الذى انقلب عليه فى حاضره، ولم يُبْق له سوى ذكريات الماضى السعيد يتأملها ويعيش على ذكراها، راجيًا أن يأتى المستقبل موصولاً بالماضى المبهج، وأن تنطوى صفحة الحاضر الحزين بلا رجعة.

ونرى ابن زيدون فى هذه القصيدة يزاوج فى كل بيت – تقريبًا – من أبيات هذه القصيدة بين الماضى السعيد فى علاقته بمحبوبته ولادة بنت

(*) ابن زيدون (394- 463هـ/ 1004- 1071م) هو احمد بن عبد الله بن احمد بن غالب بن زيدون، المخزومى الأندلسى، أبو الوليد: وزير كاتب شاعر، من اهل قرطبة، انقطع إلى ابن جهور (من ملوك الطوائف بالأندلس) فكان السفير بينه وبين الأندلس، فاعجبوا به. واتهمه ابن جهور بالميل إلى المعتضد بن عباد، فحبسه، فاستعطفه ابن زيدون برسائل عجيبة فلم يعطف، فهرب واتصل بالمعتضد صاحب إشبيلية فولاه وزارته، وفوض إليه أمر مملكته فاقام مبجلاً مقربًا إلى أن توفى بإشبيلية فى أيام المعتمد على الله ابن المعتضد. وهو صاحب أضحى التنائى بديلاً من تدانينا من القصائد المعروفة. وإما طبقته فى النثر فرفيعة ايضًا، وهو صاحب "رسالة ابن زيدون – ط" التهكمية، بعث بها على لسان ولادة إلى ابن عبدوس وكان يزاحمه على ولادة بنت المستكفى. وله رسالة وجهها إلى ابن جهور - طبعت مع سيرة حياته فى كوبنهاجن، وله ديوان شعر – ط، ولعلى عبد العظيم ابن زيدون، عصره وحياته وادبه – ط. ويرى المستشرق كورن سبب حبسه اتهامه بمؤامرة لإرجاع الأمويين.

انظر فى هذا: الأعلام، 158/1.

المستكفى، وبين الحاضر البائس فى هجرانها له، وتجاهلها إياه، وخلال تلك المزاوجة التى تبرز المفارقة يبدو عند الشاعر تطلعات للمستقبل – تلوح فى بعض الأبيات – بعودة الصفاء لعلاقته بولادة مما يعنى عودة الحياة له.

وفى رأيى أن هذه القصيدة تشبه السيمفونية فى انسجام أنغامها، وتتابع حركاتها التى يلوح فيها الزمن حاضرًا معبرًا بقوة عن أثره فى تبدل العلاقة بين الشاعر ومحبوبته.

ويمكن أن نقسم هذه القصيدة، إلى سبعة مقاطع – أو حركات – يوجد بينها اتصال وتفاعل قوى، وكل مقطع منها ينسجم مع ما قبلها ويهيئ للمقطع الذى يليه، وهى كالآتى:

1- المزج بين الماضى والحاضر.

2- تصوير الحاضر وحال الشاعر فيه.

3- تذكره الماضى الجميل مع ولادة والتحسّر لفقده.

4- آماله فى المستقبل المرجوّ.

5- استحضاره صورة محبوبته يتعزّى بها عن فقده إياها.

6- المزج مرة أخرى بين الماضى والحاضر.

7- تصوير حال الشاعر فى الحاضر وتأكيده على أنه لا يسلو محبوبته أبدًا.

8- آمال الشاعر فى المستقبل فى عودة الوصال بينه وبين محبوبته.

والملاحظ أن مقاطع القصيدة – كما تصوّرها هذه العناوين – يتراءى فيها الزمان، ويلونها ما بين استحضار الماضى أو المستقبل أو المضارع، أو كلها معًا، من خلال إظهار الصراع بين الماضى والحاضر

وترقب المستقبل المرجو الذى يخلصه من ذلك الصراع المؤلم بين الماضى السعيد والحاضر التعيس.

وها نحن نصوّر هذه المقاطع المتتالية لهذه القصيدة، ونظهر أبعاد الزمن فيها ، وخلال ذلك نظهر مدى الترابط العضوى بين أجزائها.

[2]

المزج بين الماضى والحاضر

فى المقطع الأول من هذه القصيدة،– الذى عنوناه بـ"المزج بين الماضى والحاضر" – يبدو الصراع شديدًا بين الشاعر والزمن، وتلوح فيه مفردات الزمن معبّرة عن حضوره القوى فيه، مثل "الدهر، الزمان، صبح، اليوم"، وتتكرر فيه كلمة الدهر مما يوحى بسيطرته على الموقف، وأن صراع الشاعر الحقيقى فى هذه القصيدة هو معه، يقول الشاعر:

أضحَى التنائى بَديلاً مِنْ تَدَانِينا ... وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيانا تجافينا[1]

ألاَّ وَقَدْ حَانَ صُبْحُ الْبَيْنِ صَبَّحَنا ... حَيْنٌ فَقَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ نَاعِينَا[2]

مَنْ مُبْلِغُ الْمُلْبِسِينا بِانْتِزَاحِهِم ... حُزْنًا مَعَ الدَّهْرِ لا يَبْلَى وَيُبْلِينَا[3]

أَنَّ الزَّمَانَ الذى مَا زَالَ يُضْحِكُنَا ... أُنْسًا بِقُرْبِهِمُ قَدْ عَادَ يُبْكِينَا

غيظَ العِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الهَوَى فَدَعَوْا ... بِأَنْ نَغَصَّ فقَالَ الدَّهْرُ آمِينَا[4]

فَانْحَلَّ مَا كَانَ مَعْقُودًا بِأَنْفسِنَا ... وَانْبَتَّ مَا كَانَ مَوْصُولاً بِأَيْدِينَا[5]

---

(1) التنائى: البعد، ناب: حلّ.

(2) البين: الفراق، الحين: الهلاك، ناعينا: الناعى المبلغ بالموت والمصائب.

(3) الملبسين: الذين ألبسونا ثوب الحزن على الدوام بسبب بعدهم عنا وفرط شوقنا إليهم، بانتزاحهم: ببعدهم.

(4) غيظ: اغتاظ، العدا: الأعداء، غص بالماء: شرق به أو وقف فى حلقه.

(5) معقودًا: مربوطًا، انبتّ: انقطع.

وَقَـدْ نَكُـون وَمَـا يُخْشَـى تَفَرُّقُنَـا ... فَـالْيَوْمَ نَحْنُ وَمَـا يُرْجى تَلاَقِينَـا[1]

ومما يدل على حضور الزمن القوى فى هذه الأبيات إلى جانب ما ذكرناه من تعدّد ذكر مفردات الزمن فيها خاصة مفردة الدهر – أننا نرى الشاعر يُشخِّص الدهر فيها، وكأنه هو الذى قضى على أيام الوصال بين الشاعر ومحبوبته، يقول الشاعر فى ذلك:

غيظَ العِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الهَوَى فَدَعَوْا ... بِـأَنْ نَغَـصَّ فقَـالَ الـدَّهْرُ آمينَـا

فَانْحَلَّ مَـا كَـانَ مَعْقُـودًا بِأَنْفسِنَا ... وَانْبَـتَّ مَـا كَـانَ مَوْصُـولاً بِأَيْـدِينَا

إذن فقد كان انهيار علاقة الشاعر بمحبوبته ليس فقط بوشايات الأعداء، ولكن أيضًا بمباركة الدهر لها، ولولا مباركته لقطع هذه العلاقة ما تم الفراق بينهما.

وقد نتج عن تدخل الدهر فى قطع هذه العلاقة أن تبدَّلت الحال مع الشاعر؛ فغدت أيامه الحاضرة كئيبة تعيسة مقارنة بأيامه السابقة فى الماضى التى كان فيها وصال دائم سعيد بين الشاعر ومحبوبته:

وقـد نكُـون ومـا يُخْشَـى تَفَرُّقُنَـا ... فـاليوْمَ نحـنُ ومـا يُرْجَـى تَلاقينـا

إن هذا البيت الأخير فى ذلك المقطع الأول من هذه القصيدة يوضح مدى تدهور العلاقة بين الشاعر ومحبوبته، فقد صار الأمل فى تلاقى الشاعر بمحبوبته ضعيفًا لا يرجى تحققه، وتبدو كلمة اليوم – وهى إحدى مفردات الزمن – معبّرة عن حال الشاعر فى الحاضر من يأسه فى مواصلة

---

(1) وقد رجعنا فى تخريج هذه القصيدة – بشكل أساسى – إلى ديوان ابن زيدون "رسائله، أخباره، شعر الملكين". شرح وضبط وتصنيف: كامل كيلانى، وعبد الرحمن خليفة. طبع بمطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر، ط1، 1351هـ/ 1932م، ص4 - 8، وتمت الاستعانة أيضًا بالرجوع لديوان ابن زيدون. دراسة وتهذيب: عبد الله سنده. بيروت، دار المعرفة، ط1، 1426هـ/ 2005م،ص11 – 16.

علاقته بمحبوبته ولادة، وكما كان الدهر مشاركًا فى قطع هذه العلاقة فإن اليوم يصوّر تدهورها وضعف الأمل فى وصالها من جديد.

ومن الواضح فى هذا المقطع أن كل بيت فيه يعطى مفارقة بين تصوير الماضى السعيد فى علاقة ابن زيدون بولادة، وتصوير الحاضر الحزين فى انقطاع هذه العلاقة وأثر انقطاعها المؤلم على نفسية الشاعر.

وكأن كل بيت فى هذا المقطع هو صرخة من الشاعر للزمن؛ لم فعلت هذا؟!، ولم شاركت فيه؟!، ولم أظهرت لنا الصفاء حينًا ثم انقلبت علينا؟!:

مَنْ مُبْلِغُ الْمُلْبِسِينا بانتزاحِهِمِ ... حُزْنًا مع الدهرِ لا يَبْلى ويُبْلينا

أنَّ الزمانَ الذى ما زال يُضْحِكُنا ... أُنْسًا بُقْربهمُ قد عاد يُبْكينا

[3]

تصوير الحاضر وحال الشاعر فيه.

وبعد أن صوّر ابن زيدون صراعه مع الزمن، وكيف كان حاله فى الماضى ثم التطور الذى آله فى الحاضر، أراد أن يشعرنا بثقل هذا الحاضر عليه، فأفرده فى المقطع التالى بالحديث عنه.

كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسْلِينَا عَوَارِضُهُ ... وَقَدْ يَئِسْنَا فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا (1)

بِنْتُمْ وَبِنَّا فَمَا ابْتَلَّتْ جَوَانحُنَا ... شَوْقًا إِلَيْكمْ وَلاَ جَفَّتْ مَآقِينَا (2)

نَكَادُ حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمَائرُنَا ... يَقْضِى عَلَيْنا الأسى لَوْلاَ تَأَسِّينَا (3)

---

(1) المعنى: كنا نظن أن اليأس يسلى، فما بال يأسنا يزيدنا ولوعًا بكم.

(2) بنتم: بعدتم، بنا: ابتعدنا، فما ابتلت جوانحنا: فما نعمنا ونسينا عهدكم، ودموعنا لم تجف من البكاء حزنًا على فائت الأيام، مآقى: جمع مأق، والمأق: مجرى الدمع من العين.

(3) الأسى: الحزن، التأسى: التعزى.

لقد بدأ اليأس يتسرّب للشاعر حول إمكانية عودة الوصال بينه وبين محبوبته؛ ومع ذلك فهذا اليأس يغريه بالتعلق بها، بدلاً من أن يصرفه عن ودّها.

وها هو ذا فى حاضره لا يراها ومع ذلك لا يتوقف شوقه نحوها، ولا تتوقف عيناه عن البكاء عليها، ويكاد حين مناجاته إياها - على البعد - أن يقضى عليه الحزن، لقطعها علاقتها به.

وفى هذا المقطع الذى يصور الشاعر فيه حاضره لا نرى إلا تعبيره عن تجرعه الآلام، وتمكن الحزن منه الذى يكاد يقضى عليه لولا تمسُّكه ببعض الأمل.

ومن هنا فهذا المقطع الذى يصوِّر الحاضر يلوّنه الشاعر بالمرارة التى يشعر بها، وتبدو الأفعال المضارعة معبِّرة عن استمرار إحساس الشاعر بهذه المرارة فى حاضره مثل "نرى، تسلينا، يئسنا، يغرينا، نكاد، تناجيكم، يقضى، تأسينا".

[4]

تذكُّره الماضى الجميل مع ولّادة والتحسُّر لفقده

وكان لابد للشاعر أن يتمسك بشىء يخفف عنه الإحساس بهذه المرارة الشديدة التى تكاد تقضى عليه، ومن هنا فلم يكن أمامه سوى شريط الذكريات الجميل فى الماضى، وقد استعاد من خلاله أيام الوصال بينه وبين محبوبته. إن هذه الذكريات كالبلسم الذى يخفف من آلامه فى الحاضر، وإن كان الحاضر فى هذا المقطع يلوح أحيانًا ليذكِّر الشاعر بأن هذه الذكريات الجميلة فى الماضى قد مرت ومضت، ولم يبق للشاعر سوى أن يفيق لحاضره المؤلم، يقول الشاعر:

حَالَـتْ لِفَقْـدِكُمُ أيَّامُنَـا فَغَـدَتْ سُودًا وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضًا لَيَالِينَا [1]

إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلْقٌ مِنْ تَأَلُّفِنَا وَمَرْبَـعُ اللَّهْـوِ صَـافٍ مِـنْ تَصَـافِينَا

وَإِذْ هَصَـرْنَا فُنُـونَ الْوَصْـلِ دَانِيَـةً قِطَافُهَـا فَجَنَيْنَـا مِنْـهُ مَـا شِـينَا [2]

لِيُسْقَ عَهْدُكُمُ عَهْدُ السُّرُورِ فَمَا كُنْـتُمْ لأَرْوَاحِنَـا إِلاَّ رَيَاحِينَـا [3]

والملاحظ أن الشاعر لم يسترسل فى حديثه عن الماضى السعيد فى علاقته بولادة، واكتفى بهذه الأبيات التى تشير لجمال هذا الماضى وحسنه وكيف أن الشاعر تنعّم بالسعادة فيه فى وصاله مع ولادة.

لقد كان العيش جميلاً والحياة صافية، وقطف الشاعر مع محبوبته كل ثمار المتع فى ذلك الماضى السعيد، وكان عهده معها هو عهد السرور فى الماضى.

هذا هو كل ما قاله الشاعر حين صور ماضيه السعيد، كلام عام، لا تفصيل فيه. ولم يُفَصِّل الشاعر هذا النعيم الذى كان له مع ولادة فى الماضى ولم يسترسل فى الحديث عنه؛ لأن شعوره بالحزن على مدار القصيدة كلها يسيطر عليه، ولو أنه استرسل فى وصف هذا النعيم الذى كان فى الماضى لخالف شعوره بالحزن الذى يسيطر عليه على مدار القصيدة كلها، ويلونها بجوّها الحزين، ويعمل على ترابطها العضوى ووحدتها.

---

(1) حالت: تحولت، غدت: صارت.

(2) هصرنا: جذبنا، فنون: ألوان، دانية قطوفها: قريبة المنال، شينا: شئنا. والمعنى: فكأن الشاعر استعار للوصل أفنانًا يهصرها أى يميلها إليه عند اقتطاف زهرها واجتناء ثمرها.

(3) ليسق: أى سقاها الله من غيثه، وهو دعاء بالرحمة، والمعنى: سقيًا لعهدكم عهد السرور.

[5]

آماله فى المستقبل المرجو

ويبدو أن حديث الشاعر فى المقطع السابق عن الماضى الجميل، وذكرياته الحلوة فيه قد أغراه بأن ينظر للمستقبل، ويعلّق آماله به فى أن يعود الوصال بينه وبين محبوبته ولاّدة مرة أخرى، يقول ابن زيدون:

يا سَارِيَ الْبَرْقِ غَادِ الْقَصْرَ وَاسْقِ بِهِ　　　مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهَوَى وَالْوُدُّ يَسْقِينَا[1]

وَاسْأَلْ هُنَالِكَ هَلْ عَنَّى تَذَكُّرُنَا　　　إِلْفًا تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعَنِّينَا[2]

وَيَا نَسِيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا　　　مَنْ لَوْ عَلَى الْقُرْبِ حَيًّا كَانَ يُحَيِّينَا

فَهَلْ أَرَى الدَّهْرَ يَقْضِينَا مُسَاعَفَةً　　　مِنْهُ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ غِبًّا تَقَاضِينَا[3]

إن الشاعر فى هذا المقطع يُشرك بعض عناصر الطبيعة معه فى مشكلته فى قطع الوصل بينه وبين ولادة، ويأمل أن يكون لهذه العناصر دور فى إعادة هذه العلاقة كما كانت عليه من صفاء فى الماضى. فها هو يطلب من البرق ونسيم الصبا أن يبلغا ولادة ويبلّغاها تحيته، عساها أن ترد عليه تلك التحية؛ فتعود له حياته السعيدة.

وعناصر الطبيعة التى تحدث عنها الشاعر فى هذا المقطع بدت مُشخَّصة، كأنها أشخاص يستعين بهم الشاعر فى ترضّى محبوبته، ولعله استعان بهذه العناصر من الطبيعة بعد أن يئس من مساعدة الناس له فى عودة الوصال بينه وبين محبوبته ولادة، ولم لا وقد كان بعض الناس هم

---

(1) غاد: باكره بالغمام أول النهار.

(2) المعنى: هل شغل من نألفه بذكرنا كما شغلنا تذكره.

(3) الغبّ فى الزيارة أن تكون كل أسبوع والمقصود هنا القلة. والمعنى: إننا لم نتقاض الوصال من الدهر غبًّا، ولكننا تقاضيناه بإلحاح، فهل ترى الدهر – بعد هذا – يسعفنا.

الذين قاموا بالوشايات بينه وبين ولادة – كابن عبدوس – فصدَّقتهم، وقطعت علاقتها به، ولم يبق له إذن إلا أن يستحضر عناصر الطبيعة لعلها تقنعها ببراءته، وصفاء حبه لها.

ويدرك ابن زيدون أن عناصر الطبيعة هذه مهما كان الدور الإيجابى الذى تلعبه لإراحة نفسه، ولبث الأمل فيها، فإن الطرف الأهم الذى يجب استرضاؤه عسى الوصال أن يعود بينه وبين ولادة – هو الدهر، ولهذا يقول:

فهل أرى الدَّهْرَ يَقْضينا مُسَاعَفَةً ... مِنْهُ وإن لم يكُنْ غبًّا تَقَاضِينا

إنه يلحّ على الدهر أن يعيد الوصال من جديد بينه وبين ولادة حتى وإن كان وصالاً على فترات بعيدة، المهم أن يعود ذلك الوصال.

[6]

استحضاره صورة محبوبته يتعزّى بها عن فقده إياها

وتعلق الشاعر بالأمل فى المستقبل - كما رأينا فى المقطع السابق- يجعله يستحضر صورة ولادة بكل ما احتوته من فتنة وجمال، فكأنها حاضرة معه بهذا الوصف الذى يغريه بمواصلة حبها، ويغريه بالتعلق بالأمل فى أن يعود الوصال بينهما من جديد، يقول الشاعر مصوِّرًا بريشة أحاسيسه محبوبته:

رَبِيبُ مُلْكٍ كَأَنَّ اللهَ أَنْشَأَهُ ... مِسْكًا وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ الْوَرَى طينَا(1)

أَوْ صَاغَهُ وَرِقًا مَحْضًا وَتَوَّجَهُ ... مِنْ نَاصِعِ التِّبْرِ إِبْدَاعًا وَتَحْسِينا(2)

---

(1) المعنى: ليس هذا المحبوب مخلوقًا من طين أو تراب كسائر البشر كلاً، وإنما هو طينه من المسك.

(2) الورق: الفضة، التبر: الذهب، والمعنى: يريد أن الله أبدعه ناصع البياض وتوّجه بشعر ذهبى.

إِذَا تــــأَوَّدَ آدَتْــــهُ رَفَاهِيَــــةٌ تُــومُ الْعُقُــودِ وَأَدْمَتْــهُ الْبُــرَى لِينَــا [1]

كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِئْرًا فِى أَكِلَّتِهِ بَــلْ مَــا تَجَلَّــى لَهَــا إِلاَّ أَحَايِينَــا [2]

كَأَنَّمَـا أُثْبِتَـتْ فِـى صَحْنِ وَجْنَتِـهِ زُهْـرُ الْكَوَاكِـبِ تَعْوِيـذًا وَتَزْيِينَـا [3]

ولعلَّ الشاعر بتصويره ولادة بهذا الحسن الفاتن المثالى - إضافة لما قلته من قبل - يتعزَّى بذلك عن فقده إياها، أو هو يرسم لها بالكلمات لوحة تخلدها فى خياله، فيراها فى كل حين وإن غابت بجسدها عن عينيه، و هو يقاوم الدهر الذى فرق بينهما، وأبعدها عنه، فها هو يستحضر صورتها فى شعره بكل ما تحويه من فتنة وسحر، وهذه الصورة التى ستبقى فى عينيه دائمًا، وستبقى إلى قيام الساعة فى أذهان كل من يقرأ أو يسمع هذه الأبيات. وكأن الشاعر يقول للدهر يمكنك أن تبعدها بجسمها عنى ولكننى أستحضر صورتها بخيالى، ولا تستطيع أن تمنعنى من ذلك، وفى هذا بعض العزاء لى، كما أن هذه الصورة التى أرسمها بخيالى وكلماتى لها ستبقى خالدة مدى الحياة، وفى هذا مقاومة للزمن، بل لعل الشاعر بهذا المقطع يتحدى الزمن ويرى أنه يمكنه أن يستعلى عليه أحيانًا.

وأوصاف الشاعر لمحبوبته - فى هذا المقطع - تبدو مثالية - وشأنه فى ذلك شأن أكثر الشعراء العرب القدماء فى وصفهم محبوباتهم - فلا يعطينا ابن زيدون أوصافًا محدَّدة لمحبوبته تُميِّزها عن غيرها من

---

(1) تأوّد: تثنى، آدته: أثقلته، توم العقود: عقود الفضة كالدر، أدمته البرى: تسببت الخلاخيل فى خروج الدم منه لشدة لينها، والمعنى: يقول إذا تثنى آدته أى أثقلت وشق حملها عليه «توم» أى لآلئ العقود وجرحته (البرى) أى الخلاخيل، وذلك لرفاهته.

(2) ظئرًا: مرضعة، أكلة: جمع كلة، وهى ستر رقيق يقى من البعوض.

(3) صحن وجنته: صفحة خده. والمعنى: أن جماله استعار زهر الكواكب لتكون زينة له، وتعويذة من عيون حاسديه.

النساء، بل إنه يتحدث عنها على أنها نموذج للجمال والسحر والفتنة؛ ولعل هذا يعود لكونه – وغيره من الشعراء العرب القدماء – يرى فى محبوبته مثال الجمال والروعة، فلا يسعه إلا أن يصفها وصفًا مثاليًّا.

فهى مخلوقة من مسك وسائر البشر مخلوقون من طين، أو هى مخلوقة من الفضة والذهب، كما أنها شديدة الرقة حتى إن تثنيها يثقلها ويؤلمها، والحلى التى فى يديها وحول رقبتها وفى قدميها تؤلمها أيضًا لرقتها ونضارة بشرتها، ولحسنها الشديد فإن مُرضعتها هى الشمس؛ ولذا بدت مشرقة مثلها؛ وبدا الحسن الذى على وجنتيها شبيهًا ببريق الكواكب المشرقة.

وهكذا يسترسل الشاعر فى وصف محبوبته مستحضرًا مفردات الكمال، وكأنه يتحدث عن امرأة هى مثال الجمال والحسن، ولم لا وهو يراها من خلال حبه إياها أجمل البشر، بل هى غير البشر فى الحسن والفتنة كأنها هبطت إلى الأرض من عالم المثل الذى تحدث عنه أفلاطون.

والإشارة الوحيدة فى هذه الأبيات التى تربط ولادة بالواقع هى قول الشاعر عنها "ربيب ملك"، فهى ابنة آخر الخلفاء الأمويين بالأندلس، ألا وهو الخليفة المستكفى، ولا شك أن هذه النشأة هيأت لها الحياة الرغدة، على أن الشاعر لم يقل شيئًا حول وصف ولادة وربطها بالواقع سوى هذه العبارة، ثم انطلق بخياله إلى عالم المثل ليصور لنا جمالها المثالى.

[7]

وفى المقطع التالى يستمر ابن زيدون فى وصف ولادة وصفًا مثاليًّا، ويمزجه بالحديث عن مشاعر حبه نحوها، وخلال ذلك يستحضر ذكر النعيم الذى حام حولهما فى الماضى.

فهو فى المقطع التالى يستمر فى وصف جمالها، ولكنه يعكس أثر هذا الجمال على نفسه، وإحساسه بالمرارة الشديدة لفقده هذه المحبوبة التى احتوت كل هذا الجمال المثالى، يقول:

يَـا رَوْضَـةً طَالَمَـا أَجْنَـتْ لَوَاحِظَنَـا ... وردًا جَـلاَهُ الصِّبا غَضًّـا وَنَسْـرِينَا[1]

وَيَـــا حَيَــاةً تَمَلَّيْنَـــا بِزَهْرَتِهَـــا ... مُنًـــى ضُــرُوبًا وَلَـــذَّاتٍ أَفانِينَـــا[2]

وَيَـا نَعِيمًـا خَطَرْنَـا مِـنْ غَضَـارَتِهِ ... فِـى وَشْـىٍ نُعْمـى سَحَبْنَا ذَيْلَـهُ حِينًا[3]

لَسْـنَا نُسَـمِّيكَ إِجْـلاَلاً وَتَكْـرِمَـةً ... وَقَـدْرُكَ الْمُعْتَلِـى عَـنْ ذَاكَ يُغْنِينَـا[4]

إِذَا انْفَرَدْتَ وَمَاشُورِكْتَ فِى صِفَةٍ ... فَحَسْبُنَا الْوَصْفُ إِيضَـاحًا وَتَبْيِينَـا[5]

فهذه المحبوبة هى روضة طالما استمتع الشاعر بالنظر إلى محاسن الجمال بها، وهى حياة مبهجة استمتع بالعيش معها ، وهى أيضًا نعيم نال من بهجته.

إنها بهذه الأوصاف مثال للجمال – كما قلنا من قبل – استمتع الشاعر به حينًا من الزمان ثم أُبعد عنه، فكأنه كان فى جنّة الفردوس ثم طرد منها، وأصبح ملقى فى الأرض وحيدًا غريبًا يبكى على أيامه السعيدة فى ذلك الفردوس المفقود.

---

(1) روضة: حديقة، والجمع رياض، أجنت: جعلتها تجنى وتقطف، النسرين: الورد الأبيض.

(2) تملينا: تمتعنا ونعمنا، ضروبًا: أنواعًا، أفانين: ألوان.

(3) خطرنا: مسًّنا شىء، غضارته: نضرته، فى وَشْى: فى نعمى كالثوب الصافى ذى الوشى أى النقش، سحبنا: جررنا، خيلاء وزهوًا.

(4) المعتلى: العالى رفعة.

(5) حسبنا: يكفينا.

المزج مرة أخرى بين الماضى والحاضر

ويبدأ ابن زيدون مقطعه التالى مناجيًا جنة الخلد – أى ولادة – فبعد أو وصفها فى المقطع السابق بأوصاف الجنة، لم يبق إلا أن يناديها باسمها فهى جنة الخلد.

وفى ذلك المقطع يعود الشاعر مرة أخرى ليمزج بين الماضى والحاضر، تلك النغمة التى بدأ بها قصيدته، والتى تلوح فى أكثر أبيات هذه القصيدة، يقول الشاعر:

يَا جَنَّةَ الْخُلْدِ أُبْدِلْنَا بِسِدْرَتِهَا ... وَالْكَوْثَرِ الْعَذْبِ زَقُّومًا وَغِسْلِينَا(1)

كَأَنَّنَا لَمْ نَبِتْ وَالْوَصْلُ ثَالِثُنَا ... وَالسَّعْدُ قَدْ غَضَّ مِنْ أَجْفَانِ وَاشِينَا(2)

سِرَّانِ فِى خَاطِرِ الظَّلْمَاءِ يَكْتُمُنَا ... حَتَّى يَكَادَ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا(3)

لاَ غَرْوَ فِى أَنْ ذَكَرْنَا الحُزْنَ حِينَ نَهَتْ ... عَنْهُ النُّهَى وَتَرَكْنَا الصَّبْرَ نَاسِينَا(4)

إِنَّا قَرَأْنَا الأَسَى يَوْمَ النَّوَى سُوَرًا ... مَكْتُوبَةً وَأَخَذْنَا الصَّبْرَ تَلْقِينَا(5)

ومزج الشاعر بين الماضى السعيد والحاضر المؤلم فى هذا المقطع يبدو أشدّ مرارة مما كان عليه الأمر فى أول مقطع فى هذه القصيدة. وقد ركز الشاعر هنا على تصوير المرارة التى يشعر بها بعد طرده من جنة

---

(1) السدرة: شجرة نبق عن يمين العرش، الزقوم: طعام أهل النار، الغسلين: شراب أهل النار.

(2) السعد: الحظ الحسن، غض: أنامه عنا فلم يشِ بنا، الواشى: الحاقد الذى يمشى بين المحبين بالسوء.

(3) سرّان: سر المحبة، وسر عدم الإفصاح، لسان الصبح: ضحوة النهار.

(4) لا غرو: لا شك، النهى: العقول.

(5) الأسى: الحزن، النوى: الفراق، سُوَرًا: كما سور القرآن تتلى، أخذنا الصبر تلقينا: الصبر قد طبع فينا وثبت.

الخلد، واكتفى بذكر إشارات سريعة من المتع التى نعم بها حين كان فى تلك الجنة.

ومن هنا فإن ذلك المزج – فى هذا المقطع – بين الماضى والحاضر، تغلب فيه الماضى على الحاضر؛ لشدة المرارة التى يشعر بها الشاعر بعد مفارقته هذه الجنة، فبدا الحاضر مؤلمًا يكاد يطغى على الذكريات الجميلة التى كانت للشاعر فى الماضى.

ولم يبق للشاعر إذن فى حاضره إلا أن يتعزّى بالصبر، عساه أن يتحمل قسوة الفراق وحدّته.

[9]

تصوير حال الشاعر فى الحاضر وتأكيده على أنه لا يسلو محبوبته أبدًا

ولهذه المرارات التى يشعر بها الشاعر بعد طرده من جنة ولادة، فإن الذكريات الجميلة تكاد تختفى وتحلّ مكانها المرارات؛ ولذا يعود الحاضر المؤلم جاسمًا على قلب الشاعر، يقول:

أَمَّــا هَــوَاكِ فَلَــمْ نَعْــدِلْ بِمَنْهَلِــهِ ... شُــرْبًا وَإِنْ كَــانَ يُرْوِينَــا فَيُظْمِينَــا (1)

لَمْ نَجْفُ أُفْقَ جَمَالٍ أَنْتِ كَوْكَبُهُ ... سَــالِينَ عَنْــهُ وَلَــمْ نَهْجُــرْهُ قَالِينَــا (2)

وَلاَ اخْتِيَــارًا تَجَنَّبْنَــاهُ عَــنْ كَثَــبٍ ... لكِنْ عَدَتْنَا – عَلَى كُرْهٍ – عَوَادِينَا (3)

نَأْسَــى عَلَيْــكِ إِذَا حُثَّــتْ مُشَعْشَعَــةً ... فِينَــا الشَّــمُولُ وَغَنَّانَــا مُغَنِّينَــا (4)

---

(1) هواك: حبك، يروينا فيظمينا: كلما شربنا منه ازداد نهمنا له، فلم نزل بين شرب وعطش.

(2) سالين عنه: ناسين، أو تاركين مودّته، قالين: تاركين ذلك هجرانًا.

(3) كثب: قرب، عدتنا: أتت علينا الأيام، عوادينا: الفواجع والدواهى، والمعنى: لم نتجنبه عن كثب أى قرب اختيارًا، ولكن صرفتنا على كره منا شواغلنا.

(4) نأسى: نحزن، حُثّت: أخذت عن آخرها، الشمول: الخمر، مشعشعة: ممزوجة، والمعنى: أى نحزن لغيابك عن مجلسنا إذا حثت الشمول الممزوجة.

لا أكؤُسُ الرَّاحِ تُبْدِى مِنْ شَمَائِلِنَا   سِيمَا ارْتِيَاحٍ وَلاَ الأَوْتَارُ تُلْهِينَا [1]

هذا هو حال الشاعر فى حاضره يتذكر ولادة فى كل حين، ويراها مثال الجمال والفتنة، فهى على حد قوله "أفق جمال".

ولا شىء فى هذه الحياة يمكنه أن ينسيه إياها، أو يريحه من الآلام التى يشعر بها بعد هجرها إياه كشربه الخمر أو سماعه غناء المغنين، فكل وسائل اللهو لا تجدى معه فى تخفيف الآلام التى يعانيها بعد هجرها إياه، كما أنه لا يمكنه أن ينساها بأى حال من الأحوال.

[10]

آمال الشاعر فى المستقبل

هذا هو حاضره المؤلم، وذلك هو واقعه المرير؛ ولذا لم يبق له إلا أن يتعلق بالأمل فى المستقبل ذلك الأمل الذى يعنى رضاها عنه، وعودة الوصال بينهما من جديد، وهذا ما يعبر عنه الشاعر فى المقطع التالى والأخير:

دُومى عَلَى الْعَهْدِ - مَا دُمْنَا - مُحَافِظَةً   فَالحرُّ مَنْ دَانَ إِنْصَافًا كَمَا دِينَا [2]

فَمَا اسْتَعَضْنَا خَلِيلا مِنْكِ يَحْبِسُنَا   وَلاَ اسْتَفَدْنَا حَبِيبًا عَنْكِ يَثْنِينَا

وَلَوْ صَبَا نَحْوَنَا مِنْ عُلْوِ مَطْلَعِهِ   بَدْرُ الدُّجى لَمْ يَكُنْ حَاشَاكِ يُصْبِينَا [3]

أَبْكِى وَفَاءً - وَإِنْ لَمْ تَبْذُلِى صِلَةً -   فَالطَّيْفُ يُقْنِعُنَا وَالذِّكْرُ يَكْفِينَا

وَفِى الجَوَابِ مَتَاعٌ إِنْ شَفَعْتِ بِهِ   بِيضَ الأَيادى الَّتِى مَا زِلْتِ تُولِينَا [4]

---

(1) الراح: الخمر، تبدى: تظهر، شمائلنا: أخلاقنا.

(2) المعنى: دومى محافظة على العهد ما دمنا محافظين فالحر المنصف يجزى كما جوزى.

(3) صبا: مال، يصبينا: يأخذنا فننساك.

(4) متاع: سرور، شفعت به: قرنت به، بيض الأيادى: كناية عن الكرم، تولينا: تعطينا.

عَلَيْـكِ مِنَّـا سَـلاَمُ اللّه مَـا بَقِيَـتْ   صَـبَابَةٌ بِـكِ نُخْفِيهَـا فَتَخْفِينَـا[1]

ها هو الشاعر يستعطف محبوبته فى أن تعود لعهد الوصال الذى كان، ويأمل أن تحافظ على حبل الود الذى كان بينهما كما يحافظ عليه هو، ويؤكد لها أن بدر الدجى لو تمثَّل له امرأة ما عشقه كما يعشقها ، فهى من دون النساء حبه وغرامه، ولن يستبدل بها أحدًا ، ويأمل أن تكافئه على ذلك بعودة الوصال بينهما من جديد.

ويدرك الشاعر بعد أن عرض تجربته فى المقاطع السابقة أن عودة ذلك الوصال يبدو احتمالاً ضعيفًا بل هو أقرب للمستحيل، ومع ذلك يتمسَّك به الشاعر، وفى الوقت نفسه يحاول أن يهيئ نفسه لاحتمال عدم تحققه؛ ولهذا يقول لها: إن طيفها وحديثه إليه يكفيه إن إصرت على تلك القطيعة معه، يقول فى ذلك:

أبكى وفاء– وإن لم تبذلى صلة –   فالطيف يقنعنا والذكر يكفينا

ويختم الشاعر قصيدته بتوجيهه السلام إلى محبوبته، وهو سلام يرجو أن يتردّد صداه فى الدنيا ما دام عشقه لها فى قلبه مستمرًّا ، ويقول إنه مهما حاول كتمان ذلك العشق فإنه يظهر عليه ويفضحه؛ لعدم قدرته على كتمانه إياه.

وهكذا يحاول الشاعر أن يتماسك فى ذلك المقطع الأخير من القصيدة، إما بالأمل فى عودة وصال محبوبته له – وهو أمل يبدو تحققه ضعيفًا جدًّا – أو باستحضار طيفها ليناجيه فى كل وقت وحين، ومن هنا فإنه يحاول أن يشعر نفسه بقدر من الهدوء.

---

(1) صبابة: محبة، نخفيها: نسترها، فتخفينا: تظهرنا وتفضحنا.

ولكنه – فى رأيى – هدوء لا استقرار له؛ لأن الماضى قد يحاصره بالذكريات من جديد ويتصارع مع الحاضر؛ فيكون الشاعر ضحية ذلك الصراع لعدم قدرته على التعايش الآمن فى ذلك الواقع المرير.

ومن هنا فلا تعنى نهاية هذه القصيدة خلود الشاعر إلى سلام حقيقى، بل هو سلام مؤقت؛ لا شك أن الشاعر سوف يشعر بالمرارة من جديد حين يثقل عليه عبء الحاضر، ويقارنه بالماضى الجميل، ولا يبقى عنده إلا الأمل بالمستقبل الذى تعود فيه علاقته بولادة إلى سابق عهده بها.

وهكذا يظل الشاعر فى هذه القصيدة متأرجحًا بين أبعاد الزمان المختلفة، ونرى أنه لا فكاك له من الخلاص منه.

البناء الفنى وعناصر الفكاهة فى "قصة أهل البصرة من المسجديين" للجاحظ

أولاً: عرض:

قصة أهل البصرة من المسجديين للجاحظ(*)

قال أصحابنا من المسجديين[1]:

اجتمع ناسٌ فى المسجد، ممن ينتحل[2] الاقتصاد فى النفقة، والتثمير[3] للمال، من أصحاب الجمع والمنع. وقد كان هذا المذهب عندهم كالنسب الذى يجمع على التحاب، وكالحلف[4] الذى يجمع على التناصر، وكانوا إذا التقوا فى حِلَقهم تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارَسوه، التماسًا للفائدة، واستمتاعًا بذكره.

فقال شيخ منهم:

ماء بئرنا – كما قد علمتم – مالح أُجاج[5]، لا يقربه الحمار ولا تسيغه الإبل وتموت عليه النخل، والنهر منا بعيد وفى تكلف العذب

(*) الجاحظ (163- 255هـ) هو عمرو بن بحر بن محبوب الكنانى بالولاء، الليثى، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ كبير أئمة الأدب. مولده ووفاته فى البصرة. فلج فى آخر عمره. وكان مشوّه الخلقة. ومات والكتاب على صدره. قتلته مجلدات من الكتب وقعت عليه. له تصانيف كثيرة، منها الحيوان، والبيان والتبيين والبخلاء.

ولأبى حيان التوحيدى كتاب فى أخباره سماه "تقريظ الجاحظ" اطلع عليه ياقوت الحموى. انظر فى هذا: الأعلام 74/5. وهذه القصة فى كتاب البخلاء للجاحظ. تحقيق: د. طه الحاجرى. القاهرة، دار المعارف، ط5، ص29- 34.

(1) المسجديون: هم جماعة من البخلاء كانوا يجتمعون بأحد المساجد فى البصرة ليتدارسوا أمور البخل.

(2) ينتحل: يتخذ.

(3) التثمير: التكثير.

(4) الحلف: العهد.

(5) مالح أجاج: شديد الملوحة.

علينا مؤونة[1]. فكنا نمزج منه للحمار، فاعتل منه[2] وانتقض[3] علينا من أجله، فصرنا بعد ذلك نسقيه العذب صرفًا[4]. وكنت أنا والنعجة[5] كثيرًا ما نغتسل بالعذب مخافة أن يعترى[6] جلودنا منه مثل ما اعترى جوف الحمار. فكان ذلك الماء العذب الصافى يذهب باطلاً. ثم انفتح لى فيه بابٌ من الإصلاح، فعمدت إلى ذلك المتوضأ[7]، فجعلت فى ناحية منه حفرة، وصهرجتها[8] وملستها، حتى صارت كأنها صخرة منقورة، وصوبت إليها المسيل[9]، فنحن الآن إذا اغتسلنا صار الماء إليها صافيًا لم يخالطه شىء. ولولا التعبد لكان جلد المتغوِّط أحق بالنتن من جلد الجنب، فمقادير طيب الجلود واحدة، والماء على حاله. والحمار أيضًا لا تقزز له من ماء الجنابة، وليس علينا حرج فى سقيه منه. وما علمنا أن كتابًا حرمه ولا سنة نهت عنه فربحنا هذه منذ أيام، وأسقطنا مؤنة عن النفس والمال.

قال القوم: هذا بتوفيق الله ومنه.

فأقبل عليهم شيخ فقال:

هل شعرتم بموت مريم الصنَّاع[10]؟ فإنها كانت من ذوات الاقتصاد، وصاحبة إصلاح. قالوا: فحدثنا عنها. قال: نوادرها كثيرة

---

(1) مؤونة: مشقة.

(2) اعتل: مرض.

(3) انتقض علينا: عصانا.

(4) صرفًا: خالصًا غير ممزوج بماء البئر المالح.

(5) النعجة: يقصد زوجته.

(6) يعترى: يصيب.

(7) المتوضأ: اسم مكان الوضوء.

(8) صهرجتها: أى عملتها بالصاروج، وهو القطران.

(9) المسيل: اسم مكان من سال.

(10) الصنَّاع: أى الماهرة بعمل يديها.

وحديثها طويل، ولكنى أخبركم عن واحدة فيها كفاية. قالوا: وما هى ؟ قال:

زوّجتُ ابنتها، وهى بنت اثنتى عشرة سنة، فحلّتها[1] الذهب والفضة وكستها المروىّ[2] والوَشْى[3] والقَزّ[4] والخز[5] وعلّقت المعصفَر[6]، ودقّتْ الطيب[7]، وعظّمت أمرها فى عين الختَن[8]، ورفعت من قدرها عند الأحماء[9]. فقال لها زوجها: أنى لك هذا يا مريم؟ قالت: هو من عند الله. قال: دعى عنك الجملة وهاتى التفسير، والله ما كنت ذا مال قديمًا ولا ورثته حديثًا، وما أنت بخائنة فى نفسك ولا فى مال بعلك[10]، إلا أن تكونى قد وقعت على كنز. وكيف دار الأمر، فقد أسقطت عنى مؤنة وكفيتنى هذه النائبة. قالت: اعلم أنى منذ يوم ولدتها إلى أن زوجتها كنت أرفع من دقيق كل عجنة حَفنة[11]، وكنا – كما قد علمت – نخبز فى كل يوم مرة، فإذا اجتمع من ذلك مكّوك[12] بعته. قال زوجها: ثبت الله رأيك وأرشدك، ولقد أسعد الله من كنت له سكنًا، وبارك لمن جعلت له إلفًا. ولهذا وشبهه قال رسول الله ﷺ - : من الذوْد إلى الذوْد

---

(1) حلتها: زينتها.
(2) المرويّ: ثياب تنسب إلى مرو.
(3) الوشى: الثوب المنقوش.
(4) القز: الحرير.
(5) الخز: ثياب تصنع من وبر الأرنب.
(6) علقت المعصفر: أى علقت لها الستائر المصبوغة بالعصفر.
(7) الطيب: العطر.
(8) الختن: من كان من طرف المرأة كالأب والخال والعم.
(9) الأحماء: من كان من ناحية الزوج كالأب والأخ.
(10) بعلك: زوجك.
(11) حفنة: ملء الكفين.
(12) مكّوك: هو مكيال ليس هناك اتفاق على مقداره.

إبل[1]. وإنى لأرجو أن يخرج ولدك على عرقك الصالح، وعلى مذهبك المحمود. وما فرحى بهذا منكِ بأشد من فرحى بما يثبت الله بك فى عقبى من هذه الطريقة المرضية.

فنهض القوم بأجمعهم إلى جنازتها، وصلّوا عليها. ثم انكفئوا[2] إلى زوجها فعزوه على مصيبته. وشاركوه فى حزنه.

ثم اندفع شيخ منهم فقال:

يا قوم لا تحقروا صغار الأمور، فإن أول كل كبير صغير، ومتى شاء الله أن يعظم صغيرًا عظمه وأن يكثر قليلاً كثره. وهل بيوت الأموال إلا درهم على درهم؟ وهل الدرهم إلا قيراط إلى جنب قيراط؟ أوليس كذلك رمل عالج[3] وماء البحر؟ وهل اجتمعت أموال بيوت الأموال إلا بدرهم من ههنا ودرهم من ههنا. قد رأيت صاحب سَقَط[4] قد اعتقد مائة جَريب[5] فى أرض العرب. ولربما رأيته يبيع الفُلفل بقيراط والحِمَّص بقيراط، فأعلم أنه لم يربح فى ذلك الفلفل إلا الحبة[6] والحبتين من خشب الفلفل، فلم يزل يجمع من الصغار الكبار، حتى اجتمع ما اشترى به مائة جريب.

---

(1) يقال: إن هذا ليس حديثًا، ومعناه: القليل مع القليل يكون كثيرًا. وذكر أبو هلال العسكرى هذه العبارة على أنها مثل من الأمثال العربية. انظر: جمهرة الأمثال. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش. بيروت، دار الفكر، ط2، 1988م، 458/1.

(2) انكفئوا: عادوا.

(3) عالج: اسم مكان ببادية العرب معروف بكثرة الرمال التى فيه.

(4) رأيت صاحب سقط: لعله يعنى بائعًا متجولاً.

(5) الجريب: القطعة المتميزة من الأرض.

(6) الحبة: جزء من الدرهم.

ثم قال: اشتكيت أيامًا صدرى، من سُعال كان أصابنى. فأمرنى قوم بالفانيذ[1] السكرى، وأشار على آخرون بالخزيرة تتخذ من النشاشتج والسكر ودهن اللوز وأشباه ذلك. فاستثقلت المؤنة[2] وكرهت الكلفة ورجوت العافية. فبينا أنا أدافع الأيام إذ قال لى بعض الموفقين: عليك بماء النُّخالة[3]، فاحسه حارًا[4]. فحسوت، فإذا هو طيب جدًّا، وإذا هو يعصم[5]. فما جعت ولا اشتهيت الغداء فى ذلك اليوم إلى الظهر. ثم ما فرغت من غدائى وغسل يدى، حتى قاربت العصر. فلما قرب وقت غدائى من وقت عشائى، طويت العشاء[6] وعرفت قصدى[7].

فقلت للعجوز: لم لا تطبخين لعيالنا فى كل غداة نخالة؟ فإن ماءها جِلاء للصدر وقُوتَها غذاء وعصمة، ثم تجففين بعدُ النخالة، فتعود كما كانت، فتبيعينه إذا اجتمع بمثل الثمن الأول، ونكون قد ربحنا فضل ما بين الحالين. قالت: أرجو أن يكون الله قد جمع لك بهذا السعال مصالح كثيرة، لما فتح الله لك بهذه النخالة التى فيها صلاح بدنك وصلاح معاشك.

وما أشك أن تلك المشورة كانت من التوفيق.

قال القوم: صدقت: مثل هذا [لا] يكسب بالرأى، ولا يكون إلا سماويًا.

---

(1) الفانيذ: نوع من الحلوى، وهى كلمة فارسية معربة.

(2) المؤنة: الكُلْفَة.

(3) النخالة: هى غير اللباب مما نخل.

(4) احسه: اشربه.

(5) يعصم: يُذهب الإحساس بالجوع.

(6) طويت العشاء: لم أتناول طعام العشاء.

(7) عرفت قصدى: أى عرفت طريقتى فى ترك العشاء.

ثم أقبل عليهم شيخ آخر فقال:

كنا نلقى من الحُرَّاق[1] والقَدَّاحة[2] جَهدًا؛ لأن الحجارة كانت – إذا انكسرت حروفها واستدارت[3] – كَلَّتْ ولم تقدح قدح خير، وأصلدت[4] فلم تور[5]. وربما أعجلنا المطر والوَكف[6]. وقد كان الحجر أيضًا يأخذ من حروف القَدَّاحة حتى يدعها كالقوس، فكنتُ أشترى المرقشينا[7] بالغلاء والقداحة الغليظة بالثمن الموجع. وكان علينا أيضًا فى صنعة الحُرَّاق وفى معالجة العُطْبَة مُؤنة، وله ريح كريهة. والحراق لا يجىء من الخرق المصبوغة، ولا من الخرق الوسِخة، ولا من الكتان، ولا الخُلقان[8]. فكنا نشتريه بأغلى الثمن. فتذاكرنا منذ أيام أهل البدو والأعراب، وقدحهم النار بالمَرْخ[9] والعَفَار[10]، فزعم لنا صديقنا الثورىّ، وهو – ما علمت – أحد المرشدين: أن عراجين الأعذاق[11] تنوب عن ذلك أجمع، وعلمنى كيف تعالج. ونحن نؤتى بها من أرضنا بلا كلفة. فالخادم اليوم لا تقدح ولا تورى إلا بالعُرْجون.

---

(1) الحراق: ما تقع فيه النار عند القدح، مثل عود أو قطعة من خشب.

(2) القداحة: الحجر الذى تقدح به النار.

(3) استدارت: صارت حروفها غير حادة.

(4) أصلدت: صوتت.

(5) لم تور: لم تخرج نارًا.

(6) الوكف: المطر.

(7) المرقشينا: نوع من الحديد.

(8) الخلقان: الثياب البالية.

(9) المرخ: شجر سريع إخراج النار عند حكه.

(10) العفار: شجر يتخذ منه الزناد.

(11) الأعذاق: مفردها عذق، وهو عنقود النخلة.

قال القوم: قد مرت بنا اليوم فوائد كثيرة، ولهذا ما قال الأول: مذاكرة الرجال تلقح الألباب[1].

ثم اندفع شيخ منهم فقال:

لم أر فى وضع الأمور مواضعها وفى توفيتها غاية حقوقها، كمُعَاذة العنبرية. قالوا: وما شأن معاذة هذه؟ قال:

أهدى إليها العام ابن عمٍ لها أُضْحيَّة[2]. فرأيتها كئيبة حزينة مفكرة مطرقة، فقلت لها: ما لك يا معاذة؟ قالت: أنا امرأة أرملة وليس لى قيِّم[3]، ولا عهد لى بتدبير لحم الأضاحى. وقد ذهب الذين كانوا يدبرونه ويقومون بحقه. وقد خفت أن يضيع بعض هذه الشاة، ولست أعرف وضع جميع أجزائها فى أماكنها. وقد علمت أن الله لم يخلق فيها ولا فى غيرها شيئًا لا منفعة فيه. ولكن المرء يعجز لا محالة. ولست أخاف من تضييع القليل إلا أنه يجر تضييع الكثير.

أما القرنُ فالوجه فيه معروف، وهو أن يجعل منه كالخُطَّاف[4]، ويسمر فى جذع من أجذاع السقف، فيعلق عليه الزُّبُل[5] والكيران[6]، وكل ما خيف عليه من الفأر والنمل والسنانير[7] وبنات وردان[8] والحيات

---

(1) تلقح الألباب: تفيد العقول.

(2) أضحية: الشاة التى تذبح يوم الأضحى.

(3) قيم: أى من يقوم بأمرى.

(4) الخطاف: حديدة ملوية.

(5) الزبل: مفردها الزبيل، وهو القفة أو وعاء معين.

(6) الكيران: هو الرحل والمقصود به كل شىء يأخذه المسافر عند الرحيل من متاع وغيره.

(7) السنانير: القطط، والمفرد: السنور.

(8) بنات وردان: الصراصير.

وغير ذلك. وأما المصران[1] فإنه لأوتار المِندفة[2]، وبنا إلى ذلك أعظم الحاجة. وأما قِحف[3] الرأس واللَّحيان[4] وسائر العظام فسبيله أن يكسر بعد أن يُعرَق[5]، ثم يطبخ، فما ارتفع من الدسم كان للمصباح وللإدام وللعصيدة ولغير ذلك، ثم تؤخذ تلك العظام فيوقد بها، فلم ير الناس وقودًا قط أصفى ولا أحسن لهبًا منه. وإذا كانت كذلك فهى أسرع فى القدر، لقلة ما يخالطها من الدخان. وأما الإهاب[6] فالجلد نفسه جراب. وللصوف وجوه لا تعد. وأما الفَرْثُ والبَعْرُ فحطب إذا جفف عجيب.

ثم قالت: بقى الآن علينا الانتفاع بالدم. وقد علمت أن الله ﷻ لم يحرم من الدم المسفوح[7] إلا أكله وشربه، وأن له مواضع يجوز فيها ولا يمنع منها، وإن أنا لم أقع على علم ذلك حتى يوضع موضع الانتفاع به، صار كَيَّة فى قلبى وقذًى[8] فى عينى، وهَمًّا لا يزال يعودنى.

قال: فلم ألبث أن رأيتها قد طَلَّقَتْ[9] وتبسمت. فقلت: ينبغى أن يكون قد انفتح لك باب الرأى فى الدم. قالت: أجل ذكرت أن عندى قدورًا[10] شامية جُدُدًا. وقد زعموا أنه ليس شىء أدبغ ولا أزيد فى قوتها من التلطيخ بالدم الحار الدسم. وقد استرحت الآن، إذ وقع كل شىء موقعه.

---

(1) المصران: الأمعاء.

(2) المندفة: آلة يضرب بها القطن ليصبح رقيقًا.

(3) القحف: عظام أعلى الرأس، والجمع: أقحاف.

(4) اللحيان: مثنى لحى، وهو العظم الذى بالحنك وعليه الأسنان.

(5) يعرق: يأكل ما عليه من اللحم.

(6) الإهاب: الجلد قبل دبغه.

(7) المسفوح: السائل.

(8) القذى: ما يقع فى العين ويؤلمها.

(9) طلقت: انشرح صدرها.

(10) قدور: أوانى، والمفرد: قدر.

قال: ثم لقيتها بعد ستة أشهر، فقلت لها: كيف كان قديد[1] تلك؟ قالت بأبى أنت! لم يجئ وقت القديد بعد. لنا فى الشحم والألية والجنُوب والعظم المعرق وفى غير ذلك معاش. ولكل شىء إبان[2].

فقبض صاحب الحمار والماء العذب قبضة من حصى، ثم ضرب بها الأرض، ثم قال: لا تعلم أنك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين.

ثانيًا: تحليل القصة

قصة "أهل البصرة من المسجديين" لها بناء فنى خاص، فهى فى بنائها تعتمد على الحكى المتتالى لحكايات مختلفة، ولكن يوجد بينها رابط يجمعها كما سوف نرى.

وهى قصة يمكن مسرحتها بسهولة؛ لأن عنصر الحوار هو الغالب عليها، وإن كان الحوار فيها أشبه بالمونولوجات الطويلة حين يقوم بعض الأشخاص فى هذه القصة برواية حكايات تتعلق بكيفية التوفير والاقتصاد فى المعيشة.

وسوف نهتم فى هذه الدراسة بالحديث عن أمرين: الأمر الأول طريقة بناء هذه القصة، وتوضيح عنصر الربط فيها. والأمر الآخر هو الحديث عن عناصر الفكاهة فى هذه القصة الطريفة.

طريقة بناء القصة

والقصة هنا لا تركز على حدث بعينه يتم تتبعه وتصاعده، ثم الوصول للأزمة فيه ثم ذروة الأزمة ثم الانفراجة، ولكن توجد بهذه القصة

---

(1) القديد: اللحم المملح.

(2) إبَّان: وقت.

سلسلة حكايات متتالية كل حكاية منها يحكيها شخص فيها مصورًا مشكلة مرَّ هو نفسه بها ، أو مشكلة مر بها شخص يعرفه. والمشكلة بالطبع تتعلق بكيفية الاقتصاد والتوفير، ومحاولة إيجاد حلول لأمور فى حياتنا تستدعى مزيدًا من النفقات التى يراها أبطال هذه القصة من البخلاء عبئًا عليهم؛ ولذا يحاولون الوصول لحلول لهذه الأمور، للتوقف - أو على الأقل للتخفيف - عن الإنفاق على هذه الأمور.

ولكن هذه القصة ليست مجرد حكايات متتالية منفصلة بعضها عن بعض يروى كل شخص فيها حكاية منها ، بل هناك رابط قوى بينها ، فالشخص الذى حكى أول حكاية منها ، وصور لنا من خلالها مشكلته ، فى أنه يضطر لسقى حماره الماء العذب الذى يشتريه له؛ لأنه لا يشرب الماء المالح من البئر، وكذلك لا يشرب ماء البئر المالح الممزوج ببعض الماء العذب، وفى الوقت نفسه كان وزوجته يضطران للاغتسال بالماء العذب خشية الإصابة بالمرض لو اغتسلا بماء البئر المالح أو به ممزوجًا ببعض الماء العذب، وكان يؤلمه أن يرى الماء العذب الذى يغتسل به وزوجته تتشربه الأرض بعد أن يغتسلا به، وكذلك يؤلمه أن الحمار يكلفه شرب الماء العذب، وفى هذا نفقة كبيرة فى رأى ذلك البخيل، حتى هداه تفكيره لحل هذه المشكلة، من خلال حفر حفرة وصهرجتها ، فكان وزوجته يغتسلان فيها ، ثم يأتى الحمار فيشرب ذلك الماء الذى اغتسلا به ويبقى فى هذه الحفرة المصهرجة.

نقول هذا الشخص هو الذى يربط بين أول القصة ونهايتها؛ لأنه عندما حكى حكايته، كان يظن نفسه قد أتى أعجوبة ، بين هؤلاء الذين يسمون أنفسهم أهل الجمع والمنع - أى البخلاء من وجهة نظرنا نحن - ، وقد استحسن المستعمون له فى هذه الحلقة صنيعه ، وأثنوا عليه. ولكنه مع

توالى حكى من بعده من الحضور فى هذه الحلقة، إذا به يكتشف أن هناك من هو أشد حرصًا منه، خاصة معاذة العنبرية التى حكى حكايتها الرَّاوى الأخير فى هذه القصة، فتلك البخيلة قد أُهديت إليها أضحية، وتبدو حزينة، ليس لكونها أهدى إليها، ولكن لأن زوجها الذى كان يعلم كيف تذبح هذه الشاة ويوضع كل عضو منها فى مكانه، ويحسن استخدامه – قد مات، أما هى فتخاف إن ذبحتها أن تُضيِّع بعضًا منها، ولا تحسن التصرف فيه، وحين يسألها هذا الراوى لحكايتها: ماذا ستفعل إذن؟ إذا بها تظهر خبيرة عليمة، تتحدث عن كل عضو فى الشاة، وتقول ماذا ستفعل به بعد ذبح الشاة بما فى ذلك الفرث والعظم الذى بها، فهما وقود جيد.

وتتحدث كيف أنها يمكنها أن تظل تأكل فيها طوال عام كامل، دون استخدام لوسائلنا الحديثة فى حفظ اللحوم كالثلاجات، بل بحكمتها وحسن تصرفها.

وينبهر ذلك الراوى لحكايتها بهذا التدبير الذى وضعته عند ذبح هذه الشاة، ويقول لها: إنك لم تتركى شيئًا فى الشاة وإلا وقد رأيت له نفعًا فما الذى يحزنك إذن؟

وعند ذلك تخبره أن الشىء الذى بقى فى الشاة ولم تعرف له استخدامًا حتى الآن هو الدم! وتقول له: إن الله لم يحرم من الدم إلا أكله وشربه ولكن له استخدامات حلال، وإلى أن أعرف نفع الدم سيظل هذا قذى فى عينى وكية فى صدرى.

ويظل ذلك الراوى لحكايتها يأتيها على فترات طويلة فيراها حزينة، ثم بعد مدة أتاها فرآها فرحة، مبتهجة، فقال لها: لعلك وجدت

حلاً للدم، فتقول له: نعم لقد أهدى إلى قدور شامية وقد علمت أنه مما يجعلها تعود جديدة أن تطلخ بدم شاة، فأنا الآن فرحة قد زال عنى الهم.

وحين يسمع صاحب الحكاية الأولى هذه الحكاية - بشكل خاص - يدرك أنه قد أساء الظن فى نفسه؛ فليس هو مقتصداً قديراً إذا قورن بهذه المرأة على وجه الخصوص؛ ولهذا عليه أن يعيد النظر فى كل تصرفاته وأفعاله فلا شك أنه مسرف فيها أو فى بعضها؛ ولهذا نراه يمسك بغيظ قبضة من حصى ويضرب بها الأرض، ثم يقول: لا تعلم أنك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين.

إذن فقد ربط الجاحظ بين هذه الحكايات المتتالية، وجعل نهايتها مرتبطة ببدايتها، وكأن هذا الشخص صاحب الحمار، والذى بدأ التمثيل والحكى كان يظن نفسه سيد المقتصدين، ولكن حين سماعه كل حكاية - من بعده - من كل شخص يرويها ويمثلها بحركاته وإشاراته يرى نفسه أقل مما كان يظن فى نفسه.

ومع سماعه الحكاية الأخيرة لمعاذة العنبرية، يدرك أنه أقل المقتصدين شأناً؛ ولهذا يلقى الحصى بيده على الأرض مغتاظاً، ويقرر أنه مفسد - أى مسرفاً - مقارنة بمن هم غيره ممن سمع حكاياتهم فى هذه الحلقة خاصة معاذة العنبرية.

عناصر الفكاهة بالقصة

لا شك أنها قصة فكاهية، نضحك من تصرفات هؤلاء البخلاء فيها الذين كانوا يجتمعون فى المسجد بصورة دائمة فى وقت معين لا ليتدارسوا فيه أمور الدين، بل ليتحدثوا عن أحدث الوسائل والأفكار التى من خلالها يمكنهم أن يقتصدوا فى حياتهم، ويوفروا بعض النفقات.

وهنا يكون اجتماعهم فى المسجد يمثل مفارقة مضحكة، ولعلهم يجتمعون فى المسجد؛ لأنهم يرون حديثهم عن طرق التوفير فى الإنفاق شىء ضرورى فى الحياة، ولعلهم يتبركون بجلوسهم فى المسجد للحديث فى هذا الأمر، عسى أن تزيد الفائدة عليهم من سماعهم لهذه الحكايات والنصائح التى بها فى هذا المكان المقدس.

وأيضًا يلفت نظرنا ويضحكنا فى الوقت نفسه استشهاداتهم بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية، وأقوال الزهاد التى يفسِّرونها من منطلق رغبتهم فى مزيد من الاقتصاد والتوفير، بل التضييق الشديد على أنفسهم ومن حولهم فى الإنفاق.

ونرى هذا الاتكاء على معنى بعض الآيات القرآنية فى حكاية مريم الصناع التى تستشهد خلال كلامها بمعانى بعض آيات من سورة مريم، وكذلك يستشهد زوجها بحديث نبوى شريف، -يبدو غير صحيح-.

وبالطبع تحاول هى وزوجها أن يصبغا على أفعالهما وأقوالهما - بهذه الاستشهادات - قداسة وأنها موافقة للدين، ولكننا ندرك أنهما بخيلان، يفسِّران الآيات والأحاديث حسب هواهما، ومن هنا لا نصدق تدينهما، بل ندرك أنهما بخيلان يغاليان فى بخلهما خاصة مريم الصناع؛ ولهذا نضحك من تصرفاتها، بل من تصرفات كل هؤلاء البخلاء - فى هذه القصة - الذين يتمسحون بالدين، ولكنهم فى الحقيقة لا يطبقون مبادئه فى الإنفاق فى وجوه البر، بل يغالون فى الاقتصاد فى الإنفاق حتى لنراهم من أشد الناس بخلاً؛ ولكنهم يخادعون الناس بأن يشيعوا عن أنفسهم أنهم مقتصدون، يراعون الدين فى النهى عن الإنفاق فى إسراف وبذخ.

أيضًا يضحكنا فى هؤلاء الأشخاص أن الحكايات التى يحكونها ويصوّرون من خلالها أزمات عانوا منها - أو عانى من حكوا عنه منها - تدور حول أمور لا نراها تستحق هذا العناء والتعب والشعور بالأزمة؛ فهى أمور لها حلول، وبعضها لا يستدعى النظر فيها، ولكنهم يرونها أزمات خطيرة؛ لأنها تتعرض لكيفية التوفير للمال، والخروج من هذه الأزمات بأقل نفقات، أو بغير نفقات، وربما بمكاسب أيضًا كحكاية ذلك الشخص الذى حدثنا عن ألم ألمَّ به فى صدره، وحين وُصف له كعلاج ماء اللوز وما شابهه مما رآه غالى الثمن، بالنسبة له كبخيل، ظل يتحامل على ألم صدره حتى وصف له بخيل مثله ماء النخالة الذى هو رخيص الثمن، وهو طعام ودواء فى الوقت نفسه، ثم له فائدة أخرى أنه يمكن بيع الحبوب التى غليت منه بعد تجفيفها، وهو أيضًا يمنع الشهية للطعام، فلا يتعشى من يشربه فى الغداء؛ ولهذا فرح به ذلك البخيل، واعتبرته زوجته البخيلة أنه شراب فيه بركة، فهو طعام ودواء، واعتبره باقى الأشخاص فى تلك الحلقة بالقصة شرابًا وفق الله له البخلاء وجاء بتكليف سماوى.

وأيضًا يضحكنا فى هذه القصة أن الحكايات التى بها، لا تبدو واقعية، فهى لا تُصوِّر لنا المجتمع البصرى كما كان فى القرن الثالث الهجرى، بل هى كأنها تصور لنا أناسًا من كوكب غريب عن الأرض، يشكلون ما يشبه النقابة، والذى جمعهم، هو الرغبة فى الجمع والمنع أى جمع المال وعدم إنفاقه، والبحث عن كل سبل جديدة لتوفيره، بأى وجه من الوجوه، وتلك الحكايات التى يحكيها البخلاء الذين بهذه القصة نرى فيها تطرفًا فى البخل، خاصة حكاية معاذة العنبرية؛ ولذا نظن كأنهم يتحدثون إلينا من كوكب غريب عن الأرض، إنهم مرضى بحب البخل،

ولكنهم لا يرون أنفسهم مرضى بهذا المرض، بل يرون غيرهم ممن ينفقون على أمور الحياة العادية هم المرضى؛ ولهذا يطلقون عليهم – أى علينا لأننا لسنا من عالمهم – اسم المسرفين، ويتحصّنون باجتماعهم مع أنفسهم – تقريبًا – كل يوم، ليزدادوا معرفة بكل ما هو جديد فى عالم البخل، وفى الوقت نفسه يشد بعضهم من أزر بعض فى التعايش فى هذا الكوكب الغريب عليهم ألا وهو الأرض.

ومن هنا فيبدو على هذه القصة الطابع الفنتازى - إلى حد ما- ، وإن جاء فى مسوح واقعية بالحديث عن مشاكل تحدث لهم فى حياتهم، ولكنها – كما قلنا – مشاكل لا يهتم بها إلا أمثالهم ممن يعشقون البخل وعدم الإنفاق؛ ولذا وصفتهم بأنهم كأنهم يعيشون فى كوكب آخر، وبدا على هذه القصة لهذا أنها تأخذ الطابع الفنتازى إلى حد ما.

أجواء من العبث في "المقامة الحُلْوَانية"

لبديع الزمان الهمذانى

أولاً عرض: المقامة الحلوانية لبديع الزمان الهمذانى(*)

حَدَّثَنا عِيسى بْنُ هِشامٍ قالَ: لَمَّا قَفَلْتُ مِنَ الْحَجِّ فِيمَنْ قَفَلَ(1) وَنَزَلْتُ حُلْوَانَ(2) مَعَ مَنْ نَزَلَ. قُلْتُ لِغُلامِي: أجِدُ شَعْرِي طَوِيلاً وَقَدِ اتَّسَخَ بَدَنِي قَلِيلاً. فَاخْتَرْ لَنا حَمَّامًا نَدْخُلُهُ. وَحَجَّامًا نَسْتَعْمِلُهُ(3). وَلْيَكُنِ الْحَمَّامُ وَاسِعَ الرُّقْعَةِ(4)، نَظِيفَ الْبُقْعَةِ(5)، طَيِّبَ الْهَوَاءِ. مُعْتَدِلَ الْماءِ(6). وَلْيَكُنِ الْحَجَّامُ خَفِيفَ الْيَدِ، حَدِيدَ الْمُوسَى، نَظِيفَ الثِّيابِ، قَلِيلَ الْفُضُولِ(7). فَخَرَجَ مَلِيًّا(8). وَعادَ بَطِيًّا. وَقالَ: قَدِ اخْتَرْتُهُ كَما رَسَمْتَ. فَأَخَذْنا إلى الحَمَّامِ

(*) هو أحمد بن الحسين بن يحيى الهمذانى ابو الفضل (358 – 398 هـ= 969 – 1008م): أحد أئمة الكتاب. له مقامات – ط، أخذ الحريرى أسلوب مقاماته عنها. وكان شاعرًا وطبقته فى الشعر دون طبقته فى النثر. ولد فى همذان وانتقل إلى هراة سنة 380هـ فسكنها، ثم ورد بنيسابور سنة 382هـ ولم تكن قد ذاعت شهرته، فلقى أبا بكر الخوارزمى، فشجر بينهما ما دعاهما إلى المساجلة، فطار ذكر الهمذانى فى الآفاق. ولما مات الخوارزمى خلا له الجو فلم يدع بلدة من بلدان خراسان وسجستان وغزنة إلا دخلها ولا ملكًا ولا أميرًا إلا فاز بجوائزه. وكان قوى الحافظة يضرب المثل بحفظه. ويذكر أن أكثر "مقاماته" ارتجال، وأنه ربما يكتب الكتاب مبتدئًا بآخر سطوره ثم هلم جرا إلى السطر الأول فيخرجه لا عيب فيه!
وله ديوان شعر – ط. صغير ورسائل عدتها 233 رسالة ووفاته فى هراه مسمومًا. انظر فى هذا الأعلام، 1/115- 116.

(1) قفل: رجع. وانظر هذه المقامة فى: بديع الزمان الهمذانى: مقامات بديع الزمان الهمذانى. تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد. القاهرة، مطبعة المعاهد بجوار قسم الجمالية، 1342هـ/ 1923م، ص223- 234.

(2) حلوان: اسم بلد مما يلى الجبال من بغداد.

(3) الحجام: الحلاق، أصل الكلمة: الشخص الذى يقوم بمص الدم الفاسد من الجسم بالمحجمة.

(4) كبير المساحة.

(5) اى المكان الذى يستنقع فيه الماء.

(6) معتدل الماء: وسطًا بين البرودة والسخونة.

(7) الفضول: الزيادة، والمقصود هنا الكلام الكثير.

(8) مليًا: وقتًا طويلاً.

السَّمْتَ[1]. وأتَيْنـاهُ فَلَمْ نـرَ قَوَامَـهُ[2]، لَـكِنـىَّ دَخَلْتُهُ وَدَخَلَ علي أثَـرِى رَجُلٌ وَعَمَدَ إلي قِطْعَةٍ طِينٍ فَلَطَّخ بها جَبِينِى وَوَضَعَهَا عَلَي رأسِى. ثُم خَرَجَ وَدَخَلَ آخَـرُ فَجَعَـلَ يَـدْلِكُني دَلْكَـا يَكُـدُّ الْعِظَـامَ[3]، وَيَغْمِزُنِــى غَمْــزًا يَهُـدُّ الأوْصَالَ[4].

وَيُصَفِّرُ صَفِيرًا يَـرُشُّ البُـزَاقَ[5]، ثُـمَّ عَمَـدَ إلىَ رأسِى يَغْسِـلهُ، وَإلى الْمَاءِ يُرْسِلهُ[6]، وَما لَبِثَ أنْ دَخَلَ الأوَّلُ فَحَيَّا أخْدَعَ[7] الثَّـانى بمَضمُومةٍ[8] قَعْقَعَتْ أنْيابَهُ. وَقالَ: يالـكَعُ مَا لَكَ وَلَهذَا الـرَّأْسِ وَهُـوَ لى[9]. ثـمَّ عَطَفَ[10] الثَّانى عَلى الأوَّلِ بِمَجْمُوعةٍ[11] هَتَكَتْ حِجابَهُ[12] وَقال: بَلْ هـذا الـرَّأسُ حَقّى وَمِلْكِى وَفى يَدِى.

ثُمَّ تَلاكَمَا حَتَّى عييا. وَتَحَاكَمَا لِمَا بَقِيا[13]. فأتَيا صَاحِبَ الحَمَّامِ. فقالَ الأوَّلُ: أنا صاحِبُ هذَا الرَّأسِ. لأنى لَطَّخْتُ جَبِينَهُ وَوضَعْتُ علَيْهِ طينَـهُ. وَقـالَ الثَّـانى: بَلْ أنـا مالِكُـهُ لأنـى دَلَكْتُ حامِلهُ، وَغَمزْتُ مَفاصِلهُ. فقَالَ الحَمَّـامِىُّ: ائتُـونى بِصَاحِبِ الـرَّأْسِ أسْألهُ، ألَكَ هـذَا الـرَّأسُ أمْ لـهُ. فأتَيَانى

---

(1) السمت: الجهة، والمعنى: أننا سرنا متجهين نحو الحمام لنقضى منه حاجتنا.

(2) قوّامه: صاحبه.

(3) يكدّ: يتعب.

(4) يهد: يكسر، الأوصال: المفاصل.

(5) البُزاق: وكذلك البُساق والبصاق هو الماء الذى يخرج من الفم.

(6) يرسله: يصبّه.

(7) الأخدع: عرق فى العنق.

(8) المضمومة: اليد إذا انطبقت أصابعها سميت بذلك لانضمام أجزائها إلى بعض.

(9) أى أنا أحق به؛ لأننى أول من تعامل معه فى الحمام.

(10) عطف عليه: أى حمل عليه.

(11) المجموعة: مثل المضمومة أى ضربة قوية.

(12) هتكت حجابه: أضعفته.

(13) المعنى: ظل كل واحد منهما يضرب الآخر حتى أنهك الاثنان، فرضيا عند ذلك بمن يحكم بينهما.

وَقالاَ: لَنا عنْدَكَ شَهَادَةٌ فَتَجَشَّمْ[1]. فَقُمْتُ وَأتَيْتُ. شِئْتُ أمْ أبَيْتُ[2]. فقالَ الحَمَّامِيُّ: يَا رَجُلُ لا تَقُلْ غَيْرَ الصِّدْقِ، وَلا تَشْهَدْ بِغيرِ الْحقِ. وَقُلْ لى هذَا الرَّأْسُ لأيهِما. فَقُلتُ: يَا عافَاكَ اللّهُ هذَا رأْسِى قَدْ صَحِبَنِى فى الطَّرِيق. وَطاف مَعى بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ[3]، وَما شَكَكْتُ أنَّهُ لِى. فقالَ لِي: اسْكتْ يا فُضُولِىُّ. ثُمَّ مالَ إلى أحَدِ الخَصْمَيْنِ فقالَ: يا هذَا إلَى كَمْ هذِهِ المُنافَسَةُ مَعَ النَّاسِ. بهذَا الرَّاسِ. تَسَلَّ عَنْ قَلِيلِ خَطَرِهِ[4]. إلى لَعْنَةِ اللّهِ وَحَرِّ سَقَرِهِ. وَهَبْ أنَّ هذَا الرَّأْسَ لَيْسَ[5]، وَأنَّا لمْ نَرَ هذَا التَّيْسَ. قالَ عيسى بْنُ هِشامٍ: فَقُمْتُ مِنْ ذلِكَ المَكانِ خَجِلاً. وَلَبِسْتُ الثِّيابَ وَجِلاً[6]، وَانْسَلَلْتُ مِنَ الحَمَّامِ عَجِلاً[7]، وَسَبَبْتُ الْغُلامَ بِالْعَضِّ وَالْمَصِّ[8]، وَدَقَقْتُهُ دَقَّ الْجِصِّ[9] وَقُلْتُ لآخَرَ: اذْهَبْ فأْتِنى بِحَجَّامٍ يَحُطُّ عَنِّي هذَا الثِّقَلَ. فَجَاءنى بِرَجُلٍ لَطيفِ الْبِنْيَةِ[10]، مَلِيحِ الحِلْيَةِ[11]، فى صُورَةِ الدُّمْيَةِ[12]، فأَرْتَحْتُ إلَيْهِ. وَدخَلَ فقالَ: السَّلاَمُ عَلَيْكَ ومِنْ أىِّ بَلَدٍ أنْتَ؟ فقلْتُ: مِنْ قُمَّ[13]. فقَالَ: حَيَّاكَ اللّهُ؛ مِنْ أرْضِ النِّعْمَةِ والرَّفاهَةِ[14] وَبَلَدِ السُّنَّةِ والجَمَاعَةِ[15]. ولقَدْ حَضَرْتُ فى

---

(1) تجشّم: اى عليك تحمل المشقة فى أدائها.

(2) شئت أم ابيت: اى طوعًا منى او كرهًا.

(3) العتيق: القديم، والمقصود الكعبة الشريفة لقدم بنائها.

(4) تسلّ عن قليل خطره: اى هوّن على نفسك شأن هذا الرأس.

(5) ليس: أى عدمًا ليس موجودًا.

(6) وجلاً: خائفًا.

(7) عجلاً: مسرعًا.

(8) سببت: شتمت.

(9) دققته دق الجص: اى ضربته ضربًا شديدًا.

(10) البنية: الجسم.

(11) الحلية: الشكل.

(12) الدمية: الصورة سواء أكانت من عاج أم رخام، وجمعها الدُّمى.

(13) قم: بلد فى إيران.

(14) الرفاهة: العيش الهنئ.

(15) الجماعة: اى جماعة المسلمين والسواد الأعظم منهم.

شَهْرِ رمَضان جامِعَها وقَدْ أُشْعِلَتْ فِيهِ الْمَصابيحُ، وأُقِيمَتِ التَّراويح، فمَا شَعَرْنا إلاّ بمدِّ النِّيلِ، وَقَدْ أتَى عَلَى تِلْكَ الْقَنادِيلِ[1]، لكِنْ صَنَعَ اللّهُ لِى بخُفٍ قَدْ كُنْتُ لَبِسْتُه رطْبًا فَلَم يَحْصُلْ طِرَازَهُ على كُمِهِ[2]، وعَادَ الصبى إلَى أُمِّهِ، بَعْدَ أنْ صلَّيْتُ الْعَتَمةَ[3]، واعْتَدَلَ الظِّلُّ[4]، ولكِنْ كَيفَ كَانَ حَجُّك هَلْ قَضَيْت مَنَاسِكَهُ كَما وَجبَ. وصَاحُوا: الْعَجَبَ الْعَجَب، فَنَظَرْتُ إلى الْمَنَارَةِ، ومَا أهْوَنَ الحرْبَ عَلى النَّظَّارَةِ[5]. وَوجَدْتُ الْهَرِيسَةَ على حالِها، وَعلَمْتُ أنَّ الأمْرَ بقَضَاءٍ منَ اللهِ وَقَدَر، وَإلى مَتى هذا الضَّجَرُ، وَالْيَوْمُ وَغَدُ، وَالسَّبْتُ وَالأحَدُ. وَلا أُطيلُ. وَما هذَا الْقالُ وَالقيلُ؟ وَلكِنْ أحْبَبْتُ أنْ تَعْلَم أنَّ الْمُبَرِّدَ[6] فِى النَّحوِ حَديدُ الْموسَى[7].

فَلاَ تَشْتَغِلْ بَقَوْلِ الْعَامَةِ، فَلَوْ كانَتِ الاستْطاعَةُ قَبْلَ الْفِعْلِ[8] لَكُنْتُ قَدْ حلقْتُ رَأسَك. فَهَلْ تَرَى أنْ نَبْتَدِئَ؟

قالَ عيسى بْنُ هِشامٍ: فَبَقِيتُ مُتَحَيِّرًا مِنْ بيانِهِ، فى هَذَيانِهِ[9]، وَخَشيتُ أنْ يَطُولَ مَجْلِسُهُ فقُلتُ: إلى غَدٍ إنْ شَاءَ اللهُ، وَسألْتُ عَنْهُ مَنْ حَضَرَ فقَالوا: هذَا رَجُلٌ مِنْ بلاَدِ الإسْكَنْدَرِيَّةِ لمْ يُوَافقْهُ هذَا الْمَاءُ، فَغَلَبَتْ عليهِ

(1) نلاحظ ان كلام هذا الشخص فيه هذيان شديد.

(2) فلم يحصل طرازه على كمه: ليس للخف علامات، وكلام هذا الشخص – كما قلنا – فيه تخريف ووضع للأمور فى غير مواضعها.

(3) صليت العتمة: أى صلاة العشاء.

(4) اعتدل الظل: اعتدال الظل يكون بالنهار، وبالطبع الكلام فيه تخليط.

(5) النظارة: من يشاهدون الحرب عن بعد.

(6) المبرد: أديب ونحوى وإخبارى عاش فى القرن الثالث الهجرى، ومن أشهر مؤلفاته كتاب الكامل فى اللغة والأدب.

(7) كلام هذا الشخص فيه هذيان شديد – كما قلنا من قبل –، ولا يوجد ربط منطقى بين كلامه.

(8) الاستطاعة قبل الفعل: إحدى القضايا التى انشغل بها علماء الكلام.

(9) هذيانه: تخاريفه وتخبطه.

السَّوْدَاءُ[1]، وَهُوَ طُولَ النَّهارِ يَهْذِى كَما تَرَى وَوَرَاءَهُ فَضْلٌ كَثِيرٌ. فقُلْتُ: قَدْ سَمِعْتُ بِهِ وَعَزَّ عَلَىَّ جُنُونُهُ. وَأنْشأْتُ أقُول:

أَنَــــا أُعْطِـــــى اللّهَ عَهْـــدًا ... مُحكَمًـا فــى النَّــذْرِ عَقْــدا[2]

لا حَلَقْـــتُ الـــرأسَ مَــا ... عِشْــتُ وَلَــوْ لاقَيــتُ جَهْــدا[3]

ثانيًا: تحليل المقامة الحلوانية

الأجواء التى نراها فى هذه المقامة هى أجواء عبثية بكل المقاييس؛ فها هو ذا عيسى بن هشام فى الحمام بدلاً من أن ينظِّف العاملون به جسده إذا بأحدهم يلطخ جبينه بقطعة من الطين، وإذا بآخر يدلكه بطريقة أقرب للضرب والإيجاع، ويدور بين هذين الحماميين حوار عبثى غريب - يشاركهما فيه صاحب الحمام وعيسى بن هشام الذى يحاول أن يتمالك عقله خلال ذلك.

جاء فى المقامة الحلوانية وصفًا لذلك: "وما لبث أن دخل الأول فحيًّا أَخْدَعَ الثانى بمضمومة قعقعت أنيابه، وقال: يا لكع ما لك ولهذا الرأس وهو لى؟ ثم عطف الثانى على الأول بمجموعة هتكت حجابه، وقال: بل هذا الرأس حقّى وملكى وفى يدى، ثم تلاكما حتى عييا، وتحاكما لما بقيا، فأتيا صاحب الحمام، فقال الأول: أنا صاحب هذا الرأس؛ لأنى لطَّخْتُ جبينه ووضعتُ عليه طينه، وقال الثانى: بل أنا مالكه؛ لأنى دَلكْتُ حامِلَه، وغَمَزْتُ مفاصله، فقال الحمامى: ائتونى بصاحب الرأس أسأله، ألك هذا الرأس أم له، فأتيانى وقالا: لنا عندك شهادة فَتَجَشَّمْ، فقمتُ وأتيت، شئتُ أم أبيت، فقال الحمامىّ: يا رجل لا تقل غير الصدق، ولا

---

(1) السوداء: الجنون.

(2) عقدًا: واجب تنفيذه.

(3) الجهد: التعب والمشقة.

تشهد بغير الحق، وقل لى: هذا الرأس لأيّهما ، فقلت: يا عافاك الله هذا الرأس، قد صحبنى فى الطريق، وطاف معى بالبيت العتيق، وما شككت أنه لى، فقال لى: اسكت يا فضولى، ثم مال إلى أحد الخصمين فقال: يا هذا إلى كم هذه المنافسة مع الناس؛ بهذا الراس؟ تسلٌ عن قليل خطره، إلى لعنة الله وحرِّ سقرِه، وهب أن هذا الرأس ليس، وأنَّا لم نَرَ هذا التَّيْس.

قال عيسى بن هشام: فقمتُ من ذلك المكان خَجِلاً، ولبستُ الثياب وجِلاً، وانسللت من الحمام عَجِلاً"[1].

فقد رأينا الحماميين فى المشهد السابق لا يتحدثان عن عيسى بن هشام باعتباره إنسانًا بل باعتباره متاعًا، وعندما يُحكّمان صاحب الحمام فى الخصومة العجيبة بينهما حول أحقية كل منهما للرأس — أى لعيسى بن هشام — إذا بصاحب الحمام يفاجئ عيسى ويطلب منه شهادة حق، ويسأله من صاحب الرأس، فيرد بكل تعقل: إنه رأسى، ويعد صاحب الحمام هذه الإجابة العقلانية لغوًا من عيسى لا تتفق والجو العبثى فى هذا الحمام؛ ولهذا يحاول الإصلاح بين الحماميين بأن يتسليا عن صاحب هذا الرأس الذى يشبه التيس، ويعتبرانه كأنه لم يكن.

وفى هذه المقامة نفسها عندما يأتى خادم لعيسى بحجام ليحلق له رأسه إذا بهذا الحجام شخص مجنون يخلط فى كلامه، وعند ذلك تتحوّل المحادثة بين عيسى وهذا الحجام إلى "حوار من طرق واحد، يطلق الحلاق

(1) مقامات بديع الزمان الهمذانى، ص234- 236.

المجال فيه لجدل لا ينتهى من الاستنباطات غير المترابطة، وتكون النتيجة إخفاقه فى حلق رأس عيسى" [1]

وفى هذه المقامة يبدو أبو الفتح – وهو القائم بدور الحلاق فيها – مجنونًا بحق، ويسأل عيسى بعض الناس عن سبب جنونه فقالوا له: "هذا رجل من بلاد الإسكندرية لم يوافقه هذا الماء، فغَلَبَتْ عليه السَّوْداء، وهو طول النهار يهذى كما ترى، ووراءه فضل كثير، فقلتُ: سمعتُ به، وعزّ علىّ جنونه" [2].

وكلام ذلك المجنون لعيسى وهو يستعدّ لحلق رأسه كله تخليط – كما قلنا – تتداخل فيه الأماكن والأزمان وتتغير حقائقها، وتتغير على لسانه الحقائق التى نعرفها، ومن ذلك قوله لعيسى: "ومن أى بلد أنت؟ فقلتُ: من قُم، فقال: حيّاك الله! من أرض النعمة والرفاهة وبلد السنة والجماعة، ولقد حضرت فى شهر رمضان جامعها وقد أشعلت فيه المصابيح، وأقيمت التراويح، فما شعرنا إلا بمدّ النيل، وقد أتى على تلك القناديل، لكن صنع الله لى بخفٍّ قد كنتُ لَبِستُه رطبًا فلم يحصُل طرازُه على كُمّه، وعاد الصبىّ إلى أمه، بعد أن صليتُ العتمة واعتدل الظل، ولكن كيف كان حجّك؟ هل قضيت مناسكه كما وَجَبَ، وصاحوا: العجبَ العجب؟ ...." [3].

فالشخص المجنون فى الموقف السابق يصف (قم) بأنها أرض السنة والجماعة، وأنه صلى بها فى رمضان صلاة التراويح، مع العلم أن (قم)

---

(1) جيمس توماس مونرو: فن بديع الزمان الهمذانى وقصص البيكارسك. ترجمة: أنيسة أبو النصر. مجلة فصول. المجلد الثانى عشر. العدد الثالث خريف 1993م، ص182.

(2) مقامات بديع الزمان الهمذانى، ص242.

(3) المصدر السابق، ص237.

كانت – ولا زالت – مدينة شيعية، والشيعة لا يصلون صلاة التراويح فى المساجد.

وكذلك يعبث ذلك المجنون بالمكان وحدوده، حين يقول: إن نهر النيل قد فاض مرة فى مدينة قم، والمعروف أن نهر النيل فى قارة إفريقيا، ومدينة قم مدينة إيرانية فى قارة آسيا، ولا علاقة للنيل بقارة آسيا أو بمدينة قم على الإطلاق.

ومن هنا نقول: إن ذلك المجنون قد أحدث تشويشًا فى بعض الأمور المتعلقة بالمذاهب، وأحدث تشويشًا آخر يتعلق بالجغرافيا، والتشويش الأكبر الذى أحدثه يوجد فى "النسق السردى: كل جملة هى نحويًّا مقبولة، لكن الروابط المعتادة بين الجمل لم تعد تشتغل. وبعبارة أدق فإن العناصر المؤمِّنة لهذا الترابط (الضمائر وأدوات العطف) موجودة لكنها لا تنجح فى إنجاز وظيفتها حين يقول الحجام ... "وعاد الصبى إلى أمه". لا ندرى على أى سابق تعود الجملة. ونفس الشىء فى "صاحوا" وأدوات العطف .. تشتغل فى الفراغ ولا تربط بين الجمل. والأمثال التى تفسّر أو تلخّص أجزاء السياق السابقة أو اللاحقة، تخفق هنا فى أداء هذا الدور وتبقى معلّقة فى الهواء، فهى ذات معنى فى حد ذاتها، غير أنه لا رابطة لها بالمجموع" (1).

وقد قال أحد الباحثين: إن الهمذانى جعل أبا الفتح فى هذه المقامة حجامًا مجنونًا حتى "يتخفّى وراء الجنون للأداء بآراء تتصل بالسياسة والعقائد" (2).

---

(1) عبد الفتاح كيليطو: المقامات السرد والأنساق الثقافية. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوى. الدار البيضاء، دار توبقال، ط2، 2001م، ص40.

(2) د. عمر عبد الواحد: التعلق النصّى، مقامات الحريرى نموذجًا. المنيا، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص105 وانظر أيضًا للمؤلف نفسه: السرد والشفاهية. دراسة فى مقامات بديع الزمان الهمذانى. المنيا، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط2، 2003م، ص77.

ولكن هذا الرأى – فى ظنى – بعيد عن الحقيقة، فلم يرد على لسان ذلك المجنون فى المقامة الحلوانية إلا كلام فيه تخليط وعبث، ولا يحتمل أى نقد سياسى أو عقائدى أو اجتماعى أو فكرى.

وهكذا نرى أن عيسى لم يتعامل فى هذه المقامة إلا مع مجانين – أو أشباه مجانين – باستثناء الخادمين اللذين ذُكرا فيها. وكان دورهما محدودًا للغاية. أما الدور الأساسى فقد لعبه فيها هؤلاء المجانين – أو أشباه المجانين – وكان عيسى كالغريب بينهم، وقد ولّد الحوار الذى دار فى هذه المقامة بين عيسى وهؤلاء المجانين – أو أشباه المجانين –، فكاهة عالية كما رأينا.

التمرد على المدينة والحنين إليها
قراءة في ديوان أشجار الأسمنت
لأحمد عبد المعطي حجازي

تمهيد

نجد في ديوان أحمد عبد المعطى حجازى(*) (أشجار الأسمنت) قصائد تدور فى مواضيع مختلفة ما بين الحنين للوطن، والإحساس المرير بالغربة، وشعور الشاعر الأليم بالمنفى، والوطن الذى رفضه بعد أن عاد إليه، وجعله يشعر فيه بالغربة والوحشة، هذا إلى جانب بعض القصائد التى نستطيع أن نقول عنها إنها قصائد رثائية، يبكى فيها الشاعر ويتوجع على بعض رفاقه الذين رحلوا عن الحياة، ولكن أحمد حجازى لا يرثى كما كان يفعل الشاعر القديم، وإن رأيناه يقترب من أبى العلاء المعرى فى رثائه عندما يجعل رثاءه قضية إنسانية يعطيها رؤيته العميقة.

وبعض قصائد الديوان قصائد وصفية تصف مجردات كونية وجمادات، وتطفى عليها الحس الحى لتصير مخلوقات لها حياتها الخاصة مثل مصابيح الشوارع و(الشىء) هذا المجرد.

كذلك بعض قصائد هذا الديوان بها نوع من الرفض للمكان والزمان، وتمرد على القصيدة والمدينة والغربة، وبعض القصائد بالديوان بها شوق وحنين خاصة للماضى كما فى قصيدتى طللية وخمرية.

وحجازى يصدمنا فى بعض قصائد هذا الديوان بلغته الغامضة، وتعبيراته التى تكسر حدود المنطق المعروف، وصوره التى تداخلت فى شكل جعلنا نتأملها فى ذاتها ولا نستطيع أن نتلمس فيها المعنى إلا بجهد كبير.

وحجازي فى قصيدته (أغنية للقاهرة) نراه ينشد اللغة البكر، ويقول

- شأن الحداثيين العرب –: إنه لكى يكتب المبدع عليه أن يستعيد للغة ذاكرتها ، ويعيدها من قبورها. يقول حجازي :

[وهنا كان صلاح جاهين]

ذلك الطفل:

كان يمشى بكفيه فى المدينة والقاموس

تـــنهض مـــن موتهـــا الكلمـــات

وتســـــــــتعيد صــــــــــباها

كلمات هى البواكير من كل نطفةٍ

وهى الوردة أولى الأشياء، أولى الأغانى

كلمــــــات مــــــن المدينـــــــة[1]

وحجازى رغم احتفاظه فى قصائد هذا الديوان بالبحور الشعرية العربية إلا أنه قد اعتمد على شعر التفعيلة، كما أن أكثر شعر هذا الديوان جاء من النغم المدور الذى يعتمد على الجمل الشعرية التى "تتعاقب فى نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة، ويؤلف بنية يختلف طولها من نموذج لآخر حسب الموقف الشعرى"[2].

وحجازى حريص على القافية التى تأتى مع نهاية كل حركة فى أكثر قصائد هذا الديوان، ولا يخفى أن أحمد حجازى لديه حس موسيقى عالٍ ظهر أثره منذ أول دواوينه (مدينة بلا قلب). ويعتمد على نظام التقفية بين سطوره.

وهناك ظاهرة فى قصائد هذا الديوان هى أن أحمد حجازى يستغل المساحات البيضاء لمعانٍ يقصدها، وكذلك لا يبدأ سطره الشعرى من نفس المكان، وإنما له طريقة خاصة فى بدء سطوره الشعرية؛ وذلك حتى يكون

هناك احتمالات كثيرة فى المعانى والتأويلات، وهذه الظاهرة نفسها نجدها فى شعر الحداثيين مثل أدونيس .

يقول حجازى:

"لمـــا تحـــررتِ المدينـــة عُـــدتُ مـــن
منفاى،
أبحـــث فـــى وجـــوه النـــاس عـــن
صحبى،
فلـــم أعثـــر علـــى أحـــد،
وأدركنـــــى الكـــــلال"[3]

وسنكتفى فى نقدنا لهذا الديوان أن نواجه سبع قصائد منه ننقد كل قصيدة منها على حدة؛ وذلك لأننا نعتقد أن القصيدة الجيدة "كالبشر، لكل قصيدة تستحق هذه التسمية شخصيتها وقيمتها، التى لا يمكن أن تختلط بملامح أية قصيدة أخرى تستحق هذه التسمية"[4].

ونؤكد أيضًا قبل أن نحلل هذه القصائد أن تحليل القصيدة لا يعنى شرحها؛ لأن الشعر الجيد يستعصى على الشرح، ولا نريد أن ننسى العبارة الجيدة التى قالها أندريه بريتون عندما قال له أحد الشرّاح: "لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا" فقال له بريتون: "معذرة يا سيدى: لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله". لكن القراءة قد يكون منطلقها كما يقول جون لويس جويير: "التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة فى اللغة. وعلى القارئ أن يوضح القواعد التى اتبعت فى بناء هذه الشريحة، وأن يكشف جزءًا من سر الشفرة الخاصة التى اتبعت فى بناء القصيدة التى تحكمها (وهو طريق مخالف بالطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية

والخلقية)، فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن تحدس بما كان يريد أن يقوله الشاعر ولكن إلى تحليل "ما تقوله القصيدة"[5].

كذلك - وحتى لا نطيل - فقد اكتفينا بالنظر فى هذه القصائد السبع، وهى تشكل أبعادًا مختلفة من الرؤيا فى الديوان، وهذا ما سنحاول أن نوضحه فى الصفحات التالية.

مصابيح الشوارع

الشاعر يركز رؤيته فى هذه القصيدة على جماد، ولكنه ينظر إليه نظرة كونية، فيجعل منه كائنًا حيًّا له وجوده الحىّ، وله دورته اليومية فى الحركة والفعل، وله ما للكائن الحى من التناسل والحياة والموت والبعث.

وأحمد حجازى فى هذه القصيدة شأنه شأن البرناسيين - بوجه خاص - ، يجعل الطبيعة وما فيها تنطق بلسانها وتصف وجودها دون أن يطغى وجود الشاعر أو أن نشعر أن ذاته تعطينا انفعالها أمام هذا الوجود للطبيعة؛ فالمصابيح هنا هى التى تنفعل وتتحرك وتظهر وتختفى ولها حياتها الخاصة، كل هذا نشعر به دون أن نشعر أن الشاعر كان مشاركًا. بل هو مشاهد، ورؤية حجازى لها تبدو موضوعية "هذا إن قبلنا منظوره عدسة ومعيارًا تصويريين، وإن قلنا إن رؤيته نزعم أنها مجرد وصف. ومن هنا نتأكد أننا مع أحمد عبد المعطى حجازى دائمًا فى نطاق دلالىّ يتجنب المغالطة الوجدانية، ويترسخ فى الأبعاد الدلالية التى تملكها الصورة ذاتها، أو التى يملكها "الشىء" ذاته - والذى يملكه الشىء ذاته هو بعد ذلك الشىء الرمزىّ. وبقدر تباعد الشاعر عن فخاخ الشاعرية المطروقة، تتكون

لغته الشعرية، ويتكون عن تلك اللغة معنى جديد للأشياء ولمواقف الإنسان"[6].

وعنوان القصيدة هو (مصابيح الشوارع) وهما كلمتان كلتاهما جمع تكسير. والقصيدة بشكل عام يكثر بها جموع التكسير، مثل: "مصابيح – الشوارع – نوافذ – غرف – الليالى – السكارى – الطرق – جدائل – حزم – الحجار – شظايا – أضواء – دموع). ونلاحظ أن المد الذى يوحى بالحركة فى أكثر هذه الأسماء يتناسب مع ما يوحى به الشاعر من حركة المصابيح وحياتها.

يقول حجازى:

"المصـــــابيح هاربـــــة كـــــالطيور،

ونحـن نطاردهـا مـن نوافـذنا العاليـه

حين تأخذنا ضحوة الشمس تنأى المصابيح منسية

ثـم تحجبنـا غـرف النـوم، نغشـى نوافـذها

فتلـــــوحُ المصــــــابيح عندئـــــذ

تتقـــدم حـــين يحـــل الظـــلام

وتأخذ وقفتها تحتنا متألقة زاهية"[7].

و نغم القصيدة من بحر المتدارك، وتفعيلته فاعلن التى قد تصير فعلن بحذف ساكن منها.

و "من الواضح أن حس حجازى الموسيقى يبلغ درجة عالية من الصفاء والكثافة، لذلك فإن الترجيع الصوتى عنصر أساسى من مكونات شعرية نصه"[8]، والترجيع الصوتى هنا فى تكرار القافية الهائية الساكنة المسبوقة بياء متحركة مع نهاية كل مقطع من القصيدة.

ونلاحظ أن بنية الكلمة التى تختم كل مقطع توحى فى وسطها بالحركة والارتفاع، ثم نجد نهايتها توحى بالسكون والنهاية مثل (زاهية – خالية – ضاريه). فالمقطع الأول من هذه الكلمات ينتهى بالمد الذى يوحى بالحركة والحياة والارتفاع الذى يصاحب حياة المصابيح، ولكن المقطع الأخير من هذه الكلمات ينتهى بالهاء الساكنة التى توحى بالنهاية والموت. فالملاحظ أن بنية هذه الكلمات تعبر عن دورة حياة هذه المصابيح فى اليوم من الحياة والحركة إلى الموت والانتهاء.

واعتماد حجازى على التقفية مع نهاية كل حركة فى هذه القصيدة ذات النغم المتدفق، ربما يجعلنا نرى أنه قد اهتدى فى حرصه النغمى هذا، بنغم الموشحات العربية، وفى هذا ما يربطه بالتراث.

وطريقة الطباعة ذات مغزى خاص فى هذه القصيدة، "وتتركز العين الباصرة، فى هذا المستوى، فضلاً عن حاسة السمع، على النص المكتوب، لتغدو طريقة الكتابة – أو الطباعة – نفسها عنصرًا من عناصر اجتذاب العين إلى النص ذاته. وبالقدر نفسه تتسمر العين الباطنة على شبكة العلاقات الدلالية الغريبة"[9].

إن مكان بداية السطر الشعرى فى الصفحة المطبوعة فى شعر حجازى - وغيره من شعراء الحداثة – مهم جدًّا لفهم شعرهم، أو بتعبير أدق لمحاولة الاقتراب من غموض الدلالات فى تعبيراتهم. ونلاحظ أن حجازيًّا لا يبدأ السطور من نفس المكان وبنفس البعد من الهامش الجانبى للصفحة، بل يستغل الفراغ فى الصفحة ليوحى ببعض الإشارات ويرمز إلى بعض الدلالات، يقول حجازى:

المصابيح هاربة كالطيور

ونحن نطاردها من نوافذنا العالية

فنجد أن أحمد حجازى بدأ السطر الثانى أسفل (كالطيور) فى السطر الأول؛ وذلك لأننا نطارد الطيور وهى تفر منا، وهذه صورة مألوفة من الواقع، أما مطاردتنا للمصابيح فهى الصورة الغريبة؛ ولذلك أطلقها الشاعر وفسَّرها من خلال الصورة الأخرى التى شبهها بها وهى مطاردتنا للطيور.

وتبدو ظواهر الحداثة الأخرى فى هذه القصيدة فى اعتماد الشاعر على التدوير فنرى أن الجمل الشعرية "تعاقبت فى نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة، ويؤلف بنية يختلف طولها من نموذج لآخر حسب الموقف الشعرى"[(10)].

ونجد أن أحمد حجازى فى هذه القصيدة يستفيد من قدرة الفن التشكيلى على تثبيت اللحظة الزمنية، ووضعها داخل إطار، والشاعر هنا يقف خارج اللوحة لا يطل فيها بذاته، بل يجعل اللوحة تشكل نفسها بنفسها. والقصيدة أقرب لأن تكون قصيدة وصفية، أو تصوير للوحة — أو لوحات وصفية — تصف المصابيح فى الشوارع ما بين الصباح والضحى والمساء.

وفى الحركة الثانية من القصيدة نجد الشاعر يصور المصابيح وهى تضىء لبعض أناس وهم يعبرون، ثم تضىء لنفسها عندما يغادرون المكان، كل هذا والليل بنسيمه الدافىء يحيط بالمكان، ثم فى الحركة الثالثة نجد لوحة بديعة عندما تمتزج أشعة المصابيح بالمطر، ونرى تصوير الشاعر لها بأنها جواد يستحم فى المطر.

ونجد أن بنية التناقض التى توحى بالصراع تنساب فى هذه القصيدة منذ بدايتها حتى نهايتها، فنجد (المصابيح التى تهرب بينما نحن نطاردها)، وعندما تظهر الشمس فى الضحى تختفى المصابيح، لكن عندما يأتى المساء تظهر المصابيح مرة أخرى وتعود للحياة كأنها كائنات ليلية كالخفافيش تعيش فى الظلام.

وبعض الناس فى الليالى الدفيئة يأتون فيستأنسون بالمصابيح فى الشوارع، لكنهم ما يلبثون أن يرحلوا . إذن فحركة الفعل ورد الفعل أو بنية التناقض نراها تشيع فى هذه القصيدة، وهى خصيصة فى شعر حجازي، وفى هذا نذكر قول الشاعر التشيكى كارل سابينا: "إن التناغم يولد من التناقض والعالم كله يولد من عناصر متعارضة، وكذلك الشعر، والشعر الحقيقى يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات".

أخيرًا نقول: إن الشاعر فى هذه القصيدة استطاع أن يمدّ المصابيح بحياة خاصة بها، ويجعلها كائنات حية، أشبه بالخفافيش فى حياتها الليلية، وقد كانت حركات القصيدة متتابعة متدفقة فى نسق عضوى، كل حركة تؤدى للتى بعدها، وتكثفها، وكانت الحركة الأخيرة ممثلة لتصوير نهاية يوم المصابيح عندما يأتى الفجر بضوئه الذى يسحق المصابيح ويجعلها تنزف أضواءها الباقية.

وظهر أن الكثافة الشعرية فى هذه القصيدة فى أعلى درجاتها ولا يبدو الشاعر فيها مسرفًا فى الغموض كما سوف نلاحظ فى قصائد أخرى.

الشـــىء

هذه القصيدة نستطيع أن نضعها إلى جوار القصيدة السابقة فى نقدنا لها، فهى كذلك تمثل نظرة وصفية من الشاعر لمجردات أو ماديات يخلع عليها الشاعر وجودًا حيًّا، أو هو يصورها لنا من خلال وجودها الحىّ الذى قد لا نلتفت إليه.

والشىء هنا كالمصابيح ليس المقصود به دلالة محدَّدة، ولكنه الشىء ذلك المجرد الذى نتحدث عنه. إن الشاعر هنا يحاول أن يضع له حياة، أو بتعبير أدق يصور حياته بيننا وفينا.

والشاعر هنا أيضًا يبدو منفعلاً أكثر منه فاعلاً مؤثرًا، فالشىء هو الذى يفاجئنا وهو الذى "يضرب فى حلمنا بجناح ويمسح أوجهنا ويفزعنا ببريق العيون ويملأ أطرافنا بالذهول".

فموقفنـــا أمـــام هـــذا الشـــىء موقـــف ســـلبى؛ والمفارقـــة أن هـذا الشـىء المجـرد قـد صـارت لـه حيـاة، وأصبـح هـو الـذى يحركنـا نحـن الأحياء.

وهذا الشىء له وجوده، وقد يظهر فى الحلم أو فى الحقيقة:

"يـــــبزغ الشـــــــــىء،

فـــى الحُلْـــم، أو فـــى الحقيقـــة،

بعـــــد غيـــــاب طويـــــلْ

ويفاجئنـــــــا بتفـــــــرُّده

وهـــــــو مُلقـــــــىً،

وقـــد نبـــت العشـــب مـــن حولِــهِ،

وتـــوحَّش فيـــه زمـــان جميـــل"(11)

والشاعر يعتمد على التدوير فى استغلال بحر المتدارك وتفعيلته فاعلن، فالجمل الشعرية تتعاقب فى نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة، ويؤلف بنية القصيدة.

ويعمد الشاعر على تقفية نهاية كل حركة فى قصيدته، وهو ما أشرنا إليه من الترجيع الصوتى عنده.

ويستخدم بعض الألفاظ التى أخرجها من المعجم ليعيد لها الحياة فى شعره مثل كلمة العظايا.

كذلك نلاحظ المنطق المعكوس فى قول الشاعر "أو قد تكون المدينة هاربة من وراء المسافر".. وتلك خصيصة فى شعر حجازى.

أشجار الأسمنت

منذ البداية يلفتنا عنوان هذه القصيدة ، فالكلمة الأولى فيها هى أشجار، توحى بالحياة والنمو والعطاء والخصوبة، والظلال والجمال، أما الكلمة الأخرى وهى الأسمنت فتوحى بالجمود والثبات، وعند إضافة الأشجار للأسمنت نعرف أن هذه الأشجار ليست أشجارًا طبيعية ، ولكنها أشجار خاصة تحول الخصوبة والعطاء إلى جدب وموت؛ ولذلك نرى أن هذا العنوان قد أعطانا مدخلاً للقصيدة سنجد صداه يتردد فى أبياتها.

واختيار الشاعر عنوان هذه القصيدة عنوانًا لديوانه اختيار موفق؛ لأن أكثر قصائد الديوان تعطى معنى الخصوبة الضائعة التى تحولت إلى جدب وفقد، والحياة التى تحولت إلى موت، والحركة التى تحولت إلى سكون، والمدينة التى أصبحت تجتر يأسها وعبثية وجودها.

وهذه القصيدة تصور لنا موقف الشاعر إزاء الواقع الذى تحول إلى واقع مفلس، فالخصب صار جدبًا والحياة صارت موتًا. ومنذ مطلع القصيدة نشعر أن الوقت قد صار بلا معنى (يقبل الوقت ويمضى دون أن ينتقل الظلُّ). وبينما نشعر بوحشة هذا الزمن الثابت نجد أن شجر الأسمنت يفاجئنا بأنه أصبح هو الكائن الذى يكسو قشرة الأرض، وعندئذ لا يصبح هناك موضع للعشب، ويصبح نزول المطر نزولاً عبثيًا لا معنى له؛ لأن الأرض قد اكتست بشجر الأسمنت ذلك "الحجر المصمت"، وكلمة المصمت أيضًا تعطينا معنى الضياع الذى أراده الشاعر.

وما ثمر هذا الشجر الأسمنتى؟ إنه الصدأ أو طحلب لا جذور له.

وقوله بلا جذور تعطينا الإحساس بالوجود الزائف، وتحول الأشياء من طبيعتها الحية الخصبة إلى وجود صامت أسمنتى لا إحساس له، قد انخلع من جذوره.

وعلينا أن نلاحظ أن العبارة الشعرية المتكررة على شكل لازمة (يقبل الوقت ويمضى) تعطينا إحساسًا بعبثية الوقت، أو أنه قد صار وقتًا يجىء ويمضى ولا جدوى من مجيئه أو ذهابه؛ لأن الحياة تحولت إلى جدب واقتلعت جذورها الأصيلة لتغرق فى الزيف.

وتتحول الحياة إلى جدب هائل من جراء التفاف أشجار الأسمنت علينا فـ"المواليد الذين اعتاد آباؤهم الصمت

يجيئــون قصـــارًا

ناقصـــى الخلقــة

لا يخرج من أفواههم صوت"[12].

كل هذه معانٍ توحى بالعجز والجدب، لقد تحول كل شىء حى – من وجهة نظر الشاعر – إلى موت بدليل أن الأشجار رمز الحياة والخصوبة قد صارت أسمنتًا لا حياة فيها ولا عطاء لها.

قصيدة الغسق

عنوان هذه القصيدة ملفت، فالشاعر يسميها - دون سائر قصائد الديوان – قصيدة، فما المقصود بالقصيدة هنا؛ هل هى البناء اللغوى بما فيه من إيقاع وتصوير؟ أم إن المقصود بالقصيدة معنى آخر، معنى التمرد والوجود الحقيقى فى المعركة بدلاً من التشدق بالكلام الذى قد لا يؤدى لشىء؟

ثم ما موقف الشاعر من فاعلية الشعر وتأثيره فى الواقع والحياة؟ ثم هل الشاعر هو ذلك الحكيم الذى يحاول استغوار المجهول وكشف حجبه؟ أم هو صوت للإصلاح يرتد فى وجه الفساد؟ أم إن الشاعر لا يعنيه إلا فنه، ووجوده الحقيقى فى تكامل عمله الفنى ليس إلا؟

نظن أن أحمد حجازى من الذين يظهرون التزامهم أمام قضايا مجتمعهم، وقصائد دواوينه تمتلىء بصيحات الإصلاح، والتمرد على أوضاع المجتمع الفاسدة[13].

لكننا قد طرحنا سؤالاً آخر ولم نجب عليه حتى الآن وهو هل حجازى يبدو فى قصيدته هذه متشائمًا من إمكانية تواصل الشعر مع

الجماهير وإشعال الحماسة فيهم، وبمعنى آخر هل ما زال للشعر العربى دوره فى أن يكون محركًا للجماهير بعد أن أصبحت لغته لغة خاصة وأصبح قارؤه قارئًا لا بد له من ثقافة عميقة وحس فنى دقيق ليستطيع التواصل مع هذا الشعر؟!

يبدو أن أحمد حجازى لا يؤمن بعظم أهمية دور الشعر فى التأثير في جماهير الناس ، أو هكذا يبدو لنا من هذه القصيدة التى توحى لنا بأن الشعر لم يعد له سلطان تأثيره القديم فى الناس فى تحميسهم. فلعل صبيًا صغيرًا يواجه المستحيل فى الأرض المحتلة بحجر صغير فيكون له فعله العظيم المؤثر من قصائد قد بطل سحرها فى أن تشعل الحماسة فى الجماهير.

يقول حجازى:

"يا إلهى وإخوتنا الشعراء يسيرون من نفقٍ لنفقْ

لهمو لغةٌ لا تؤدى إلى أفقْ

ولهم ورقٌ يحترق"[14].

إنه إحساس عميق بسلبية دور الكلمة المعاصرة، ودور الشعراء فى مواجهة الأحداث بأشعارهم ولغتهم العاجزة.

وحجازى يفضل أن تكون القصيدة ليست لغة ووزنًا وكلامًا وإنما "ملح ونضح عرق"، عمل مؤثر فى ميدان مواجهة مشاكلنا.

ونلاحظ أن هذه القصيدة مشبعة بالألفاظ القرآنية (الفلق – الغسق – الشفق – اتسق) وهذا يدل على استلهامه فى قصيدته بعض ألفاظ القرآن، مما يشير لثقافته الإسلامية، ولعل الشاعر باستخدامه هذه

الألفاظ فى قصيدته هذه أراد أن يقول: إننا لن نسترد ما ضاع منا من الأرض المحتلة إلا بقوة الإيمان.

أغنية للقاهرة

نحب أن نتوقف وقفة قصيرة مع هذه القصيدة؛ ذلك لأنها تعبر عن موقف الشاعر من المدينة (القاهرة)، وذلك بعد أن صار الشاعر كهلاً، وسافر خارج مصر ورأى من المدن والتصنيع وانحلال القيم وسطوة المدينة ما رأى.

ونعطى مقارنة بين نظرتين، نظرة الشاعر القديمة لمدينة القاهرة، ثم نظرته لها بعد أن سافر وعرف مدنًا أخرى أكثر تقدمًا وغرابة. أما عن نظرته القديمة للمدينة فهى نظرة القروى البسيط الذى فاجأته المدينة بشبحها المخيف، وفاجأه أهلها الذين لا يلتفتون لأحد، ولا يعيرون صبيًّا ضربته عربة التفاتًا، ويصبح الإنسان فى هذه المدينة شيئًا لا أهمية له ولا يهتم به أحد:

"قالوا ابن من؟

ولم يجبْ أحدْ

فليس يعرف اسمه هنا سواه

يا ولداه!

قيلت: وغاب القائل الحزينْ

والتقت العيونُ بالعيونْ

ولم يجب أحَدْ

فالناس فى المدائن الكبرى عدد

جاء ولدْ

مات ولدْ!

الصدر كان قد همد"[15].

بل إن الشاعر كان يأخذ من القاهرة موقفًا هجائيًا، ولا يسعه إزاء رفضه لها إلا أن يهجوها ويرفضها ويظهر زيف وجودها:

"يا قاهره!

أيا قبابًا متخماتٍ قاعده

....

أنا هنا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابره

أجرُّ ساقى المجهده

للسيده!"[16].

وموقف أحمد حجازى من مدينة (القاهرة) فى دواوينه الأولى يتسم بالرفض والهجاء؛ لأنها مدينة الوحشة والتوحد والضياع[17].

لكن أحمد حجازى فى دواوينه، بعد ذلك، نجد عالمه يزيد رحابة واتساعًا، فلا يقف "عند القرية بتناقضاتها أو المدينة بتعقداتها، أو العالمين بتقابلهما كما حدث فى دواوينه السابقة. وإنما يضعنا فى الكون بأسره، بمعنى أن الشاعر أصبح يمتلك العالم كلّه بين يديه"[18]. ونظرته للقاهرة كمدينة أصبحت نظرة أكثر عمقًا، وهى لا تمثل الآن الوجه الزائف للقرية، أو المكان الذى تقطعت فيه العلاقات الإنسانية فى مواجهة القرية بما فيها من حميمية فى علاقات أهلها، إنما أصبحت تصور للشاعر المكان الذى به الذكريات القديمة ذكرياته مع صلاح جاهين وحسن

فؤاد ، وذكرياته فى قهوة عبد الله ومتحف الفن الحديث وإيزافيتشى ودار الأوبرا ، ذكرياته فيها وهو يقرأ شعر شوقى والبحترى.

إن القصيدة تمثل رجوعًا من الشاعر للمكان، ولكنه لا ينظر فيه إلا للماضى، والمكان قد ثبت عنده فى الصورة التى تركها عليه قبل أن يسافر؛ ولذلك أخذ يبحث عن هذه المعالم التى تركها ويبكى – شأن الشاعر الجاهلى – لفقدها، ويطلب من صاحبيه – شأن الشاعر الجاهلى أيضًا – أن يعلّلاه بوقفة لاسترجاع هذه الذكريات والبحث عنها.

لكن بعد أن أعاد الشاعر النظر فى القاهرة نراه لا يشعر بالراحة؛ وذلك لأنه لا يرى الصورة كما يحب، أو كما تركها قبل ذلك، فالقاهرة قد تطورت وتغيرت:

"نهرٌ مهانٌ

وأيامٌ دخانٌ

وسماءٌ مرشوقةٌ بالأكاذيب"[19].

ويضمن حجازى قصيدته أبياتًا لشوقى والبحترى؛ وذلك ليثبت الذكرى فى شعره؛ ولأنه يحاول أن يستعيد الصورة التى تركها عندما غادر القاهرة لخارج البلاد.

والقصيدة تبدو كأنها موقف طللى من الشاعر يبكى فيه المكان ومن كانوا فيه، ويطلب من رفيقيه أن يعللاه ويبصراه ويصبراه، وفى هذا ما يربطه بالتراث الشعرى الجاهلى.

أيضًا نلاحظ التزام الشاعر بالترجيع الصوتى أو القافية التى تتكرر مع نهاية كل مقطع، وتلك ظاهرة نجدها منذ ديوان حجازى الأول مدينة بلا قلب.

ولنا الآن وقفة خاصة. يقول حجازى فى قصيدته: أغنية للقاهرة:

"لوهنا كان صلاح جاهين!

ذلك الطفلُ!

كان يمشى بكفّيْه فى المدينة والقاموسِ

تنهض من موتها الكلماتُ

وتستعيدُ صباها

كلماتٌ، هى البواكيرُ من كل نُطفةٍ،

وهى الوردةُ أولى الأشياء، أولى الأغانى

كلمات من المدينة"[20].

وبعد أن ذكرنا هذه الأبيات لنا أن نتساءل ما موقف حجازى من لغة الشعر الجديد؟

هناك مستويان فى لغة الإبداع الشعرى ، المستوى العام المشترك، والمستوى الخاص المجازى، فما دام الشاعر يلجأ لاستخدام الألفاظ والتراكيب التى يستخدمها البائع والصحفى، فلا بد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس، أما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة، حيث تتفاعل المفردات والتراكيب فى السياق، لتكتسب معنى جديدًا يتجاوز المعنى الحرفى[21]؛ وذلك – وحسب قول حجازى – لأن "الكلمة تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة، لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة لتتشكل من جديد، فلا يكتمل معناها الشعرى إلا باكتمال القصيدة، هذا المعنى الشعرى لا يمكن أن يأتى عفوًا.. بل يتشكل حسب قوانين خاصة"[22].

ولغة حجازى الشعرية لغة دقيقة فبعض الألفاظ عنده قد اكتسبت معانى جديدة ، فالصمت عند حجازى قد يعنى الموت كما فى قوله:

"رأى الكلمة اللعينة تتسلّ من القاموس للحلم

فاستراح إلى الصمت

وأطفال آخرون غواة

طلبوا الموت فى الصباح وماتوا"[23].

العودة من المنفى

هذه القصيدة قريبة فى مضمونها من القصيدة السابقة "أغنية للقاهرة"، فهى تمثل عودة الشاعر لمدينته وإحساسه بالغربة والضياع فيها، وتهتك العلاقات الاجتماعية بين أهلها. والمدينة هنا تتطور تطورًا خطيرًا، فاللغة على ألسنة الناس تطورت إلى درجة أن يشعر الشاعر أن لهجة الناس قد صارت غريبة على مسامعه، ويسأل الشاعر أهل المدينة عن بيته وعن أهله، ولكنهم لا يجيبون بل يستغربون سؤاله.

وتظل العبارة الشعرية (فاستغرب الناس السؤال) تتردّد على مدى القصيدة ترددًا يشعرنا بوحشة هذه المدينة، وإحساس الشاعر بالعزلة بين أهلها.

يبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

"لما تحرَّرتِ المدينةُ عدت من

منفاى،

أبحث فى وجوه الناس عن

صحبى

فلم أعثر على أحدٍ،

وأدركنى الكلال"[14].

بدأ الشاعر قصيدته بقوله "لما تحررت المدينة"، لكننا سنكتشف أن تحرر المدينة – عندما نتابع قراءة القصيدة – هو تحرر وهمى، فالمدينة قد صارت مقيدة بغربة أهلها فيها، وبتهتك العلاقات الاجتماعية بين أهلها.

والشاعر لا يجد صاحبًا من أصدقائه، كما كان فى ديوانه الأول يقول:

"وفى عينى – سؤال طاف يستجدى

خيال صديقْ

ترابَ صديقْ

ويصرخ إننى وحدى

ويا مصباح مثلك ساهر وحدى"[25].

ويغمرنا الإحساس بعزلة الشاعر وغرابة المدينة وأهلها مع تتبعنا لقصيدته، فهو يسأل عن داره وأهل له، ولكنه يفاجأ بعد عودته من كهف منفاه أن المدينة تغيرت، وإذا به يصبح كائنًا غريبًا – فى مدينته – يُذَكِّرنا بمخلوقات مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم.

وما زال الشاعر يحاول البحث عن معالم المدينة التى تركها، حتى نهر المدينة لا يجده، وإنما يجد رمادًا نازلاً من جمرة الشمس التى كانت تميل إلى الزوال مما يشعرنا بالإحساس بتحول المدينة إلى خراب.

ولا يستطيع الشاعر التواصل مع أهل مدينته فلغة أهل مدينته أصبحت غريبة بالنسبة إلى الشاعر؛ لأنهم تطوروا بينما الشاعر فى منفاه احتفظ بثبات اللحظة التى تركها فيها.

ولذا يأخذ الشاعر موقفًا حاسمًا:

"فابتعدتُ،

وهم أمامى يتبعون تراجعى بخطى ثقالْ

حتى خرجت من المدينة مثقلاً بحقائبى

وانهرت مثل عمودِ مِلْح

فى الرمال"[26].

ونجد الإحساس بالغربة يعم القصيدة، وهذه مفارقة؛ لأن الشاعر يقول إنه قد عاد من منفاه أى غربته، ولكنه يكتشف أنه قد عاد إلى منفى آخر وإلى غربة أشد فهى عودة من منفى إلى منفى.

والألفاظ والعبارات التى توحى بالغربة والتوحش فى القصيدة كثيرة مثل (منفاى – أدركنى الكلال – استغرب الناس السؤال – رماد – فزعت).

وانهيار الشاعر يحدث لأنه فقد المكان الذى يشعر فيه بالتواصل والأمان، فعودته من الغربة / المنفى لا تعنى تحقيق الأمان والراحة، فالمدينة قد صارت وهمًا وكابوسًا وشبحًا لا يستطيع الشاعر عندئذ إلا أن يغادرها حاملاً حقائبه.

طرديــــــة

عنوان هذه القصيدة يلفتنا إلى أن الشاعر يحاول أن يستعيد بعض موضوعات الشعر العربى القديم، ويكتب فيها من خلال رؤيته العصرية، فهو يستعيد الموضوع ولكنه يصوغه بأسلوبه ولغته وصوره.

ونرى بعض قصائد هذا الديوان تحمل بعدًا لموضوعات فى الشعر العربى القديم لم يعد استخدامها شائعًا خاصة بعد أن صارت القصيدة نفسًا شعريًّا ورؤيا خاصة للشاعر إزاء العالم، وموقفًا من الشاعر يعبِّر فيه عن تجربته فى الحياة.

لكن أحمد حجازى يستعيد هذه الموضوعات لكى يبث فيها تلك الرؤيا، وبذلك يربط تجديده بالتراث، فهو يستلهم التراث العربى ليعيد تشكيله بأدواته الجديدة ورؤيته العميقة.

والقصيدة من بحر الرجز، وهو وزن كانت منه أكثر الطرديات القديمة، ونجد القافية هى الدال الساكنة، ونلاحظ وقعها الشديد مما يناسب موقف الصيد.

وحجازى منذ مطلع القصيدة يعطينا تشكيلاً للمكان والزمان — كما عودنا فى شعره - فهو أشبه بكاتب المسرح الذى يقدم لعمله برسم المساحات المكانية، ووضع حد لزمان الأحداث.

والقصيدة تبدو درامية فى تصوير موقف الصيد، ولدراميتها وقصرها ننقلها كلها هنا:

"هو الربيعُ كان،

واليومُ أحدْ

وليس فى المدينة التى خَلَتْ

وفاح عطرُها سوایَ،

قلتُ أصطادُ القطا

كان القطا يتبعنى من بلدٍ إلى بلَد

يحطّ فى حُلمى، ويشدو

فإذا قمت شرد

حملت قوسى،

وتوغلتُ بعيدًا فى النهار المبتَعِدْ

أبحثُ عن طير القطا

حتى تشممتُ احتراق الوقتِ فى العشبِ،

ولاح لى بريقٌ يرتَعِدْ

كان القطا

ينحلُّ كاللؤلؤ فى السماء،

ثم يَنْعَقدْ

مقتربًا،

مسترجعًا صورته من البَدَدْ

مُسَّاقطًا،

كأنما على يدى

مرفرفًا على مسارب الحياة، كالزَّبدْ

صوّبتُ نحوهُ، نهارى كُلَّهُ،

ولم أَصِدْ

عدوتُ بين الماء والغيمة،

بين الحلم واليقظة،

مسلوبَ الرُّشَدْ

ومُذْ خرجت من بلادى ... لم أعُدْ!"[27].

الشاعر يردِّد هنا العزف على وتر المدينة / المنفى، التى خلت من سكانها، مما يشعرنا بعزلة الشاعر فيها.

واختيار الشاعر طائر القطا، اختيار ذو مغزى خاص، فطائر القطا هو الطائر الذى كان يشعر العربى الذى يعيش فى الصحراء بالاطمئنان عندما يراه؛ لأنه يدرك أنه قد اقترب من مواقع المياه.

وقلما كان العربى القديم يحرص على صيد القطا، أما حجازى فيحاول صيده فى حين أن طائر القطا يتبع الشاعر من بلد إلى بلد. وهنا المنطق المعكوس الذى ألفناه فى أسلوب حجازى فالطائر هو الذى يتبع الشاعر، وليس الشاعر هو الذى يتبع الطائر هنا.

وطائر القطا يظهر ثم يغيب، يراه الشاعر فى واقعه ثم يغيب فيراه فى حلمه، ثم يشرد، وتنتهى رحلة الصيد بعد أن صوب الشاعر نهاره كله لصيد هذا الطائر بألا يصطاد شيئًا، ثم يفاجئنا الشاعر بقوله (ومذ خرجت من بلادى لم أعد).

لعل الشاعر يقصد برحلة الصيد هنا تجربة الغربة المريرة، وأنه فى تلك البلاد التى وصفها بالمنفى كان يحاول أن يقتنص معيشته بطريقة أشبه بالصراع، وكان فى محاولة دائمة لصيد أحلام له لكن هذه الأحلام كانت تبتعد عنه، وكما أن الشاعر لم يستطع أن يصطاد طائر القطا رمز أحلامه فهو لم يرجع إلى بلاده منذ خرج منها.

الهوامـــش

(*) أحمد عبد المعطى حجازى ولد عام 1935 بمدينة تلا – محافظة المنوفية. حفظ القرآن الكريم، وتدرج فى مراحل التعليم حتى حصل على دبلوم دار المعلمين 1955، ثم حصل على ليسانس الاجتماع من جامعة السوربون الجديدة 1978 ودبلوم الدراسات المعمقة فى الأدب العربى 1979.

– عمل مدير تحرير مجلة صباح الخير ثم سافر إلى فرنسا لينضم إلى أسرة تحرير الأهرام، ويرأس تحرير مجلة "إبداع".

– عضو نقابة الصحفيين المصرية ولجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، والمنظمة العربية لحقوق الإنسان.

– ويعد من رواد حركة التجديد فى الشعر العربى المعاصر ومن دواوينه الشعرية: مدينة بلا قلب 1959- أوراس 1959- لم يبق إلا الاعتراف 1965- مرثية العمر الجميل 1975- كائنات مملكة الليل 1978- أشجار الأسمنت 1989.

– مؤلفاته: منها محمد وهؤلاء – إبراهيم ناجى – خليل مطران – حديث الثلاثاء – الشعر رفيقى – مدن الآخرين - عروبة مصر – أحفاد شوقى.

– حصل على جائزة كفافيس اليونانية المصرية 1989.

– ترجمت مختارات من قصائده إلى الفرنسية والإنجليزية والروسية والإسبانية والإيطالية والألمانية وغيرها.

انظر فى هذا: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. جمع وترتيب: هيئة المعجم. حقوق النشر محفوظة لمؤسسة عبد العزيز سعود البابطين، ط2، 346/1.

(1) احمد عبد المعطى حجازى: ديوان أشجار الأسمنت. القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط1، 1989م، ص32.

(2) د. محمد مصطفى هدارة: دراسات فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق. المركز الشهابى للطباعة والنشر، ص27.

(3) ديوان أشجار الأسمنت، ص14.

(4) د. محمود الربيعى: الشاعر والمدينة. بحث منشور فى مجلة عالم الفكر، سنة 1988م، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، ص132.

(5) د. أحمد درويش: الصراع المحكم فى "مرثية لاعب سيرك" لأحمد عبد المعطى حجازى. بحث منشور فى مجلة فصول. أكتوبر 1986م، مارس 1987م، المجلد السابع، العددان الأول والثانى، ص260.

(6) ياروسلاف ستيتكيفتش: ما بعد القراءة الأولى الحداثة فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى. بحث منشور فى مجلة فصول، سنة 1984م، المجلد الرابع، العدد الرابع، ص90.

(7) ديوان أشجار الأسمنت، ص18.

(8) محمد بدوى: كائنات مملكة الليل. بحث منشور فى مجلة فصول، يناير، فبراير، مارس 1983م، المجلد الثالث، العدد الثانى، ص341.

(9) د. جابر عصفور: معنى الحداثة فى الشعر المعاصر. بحث منشور فى مجلة فصول، يوليو، اغسطس، سبتمبر، 1984م، المجلد الرابع، العدد الرابع، ص44.

(10) دراسات فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، ص27.

(11) ديوان أشجار الأسمنت، ص22.

(12) السابق، ص47.

(13) صالح جاود الطعمة: الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة. بحث منشور فى مجلة فصول. يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984م، المجلد الرابع، العدد الرابع، ص20.

(14) ديوان أشجار الأسمنت، ص100.

(15) أحمد عبد المعطى حجازى: ديوان مدينة بلا قلب. القاهرة، مطابع أخبار اليوم، 1989م، ص50- 51.

(16) السابق، ص21.

(17) د. محمود الربيعى: الشاعر والمدينة. بحث منشور فى مجلة عالم الفكر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988م، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، ص146.

(18) د. يسرى العزب: قراءة فى قصيدة كائنات مملكة الليل لأحمد عبد المعطى حجازى. بحث منشور فى مجلة إبداع، يناير 1984م، العدد الأول، ص36.

(19) ديوان أشجار الأسمنت، ص37.

(20) السابق، ص32.

(21) د. عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة فى القصيدة العربية المعاصرة. بحث منشور فى مجلة عالم الفكر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988م، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، ص23.

(22) أحمد عبد المعطى حجازى: القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة. بحث منشور فى مجلة إبداع، سبتمبر 1989، السنة الثالثة، العدد التاسع، ص8.

(23) ديوان أشجار الأسمنت، ص33.

(24) السابق، ص14.

(25) ديوان مدينة بلا قلب، ص15.

(26) ديوان أشجار الأسمنت، ص16.

(27) السابق، ص50- 52.

بنية المفارقة
في مسرحية حُلْم علاء الدين
لسمير عبد الباقي

لعل الظاهرة الأبرز فى مسرحية "حلم علاء الدين" لسمير عبد الباقى(*) هى وجود المفارقة فيها؛ فنجدها فى العنوان والحدث والأشخاص والحكمة من المسرحية، ولا شك أن اشتمال المسرحية على بنية المفارقة فى كل هذه العناصر بها يعمل على وحدتها، وفى الوقت نفسه تُوَظَّف هذه المفارقات بها لإشاعة التشويق فى متابعتها؛ وذلك حين نكتشف انقلاب الأمور عما كانت عليه، أو اختلافها عن المتوقع حدوثه من قبل القارئ أو المشاهد أو من قبل بعض شخصيات المسرحية.

كما أن بعض هذه المفارقات تشيع جوًّا من الفكاهة فى المسرحية، وسوف تتضح كل هذه الأمور مع تحليلنا للمفارقة فى كل عناصر المسرحية.

وكمدخل لهذه الدراسة أذكر بعض تعريفات المفارقة، خاصة تلك التى وظَّفْتُها فى هذه الدراسة.

(*) ولد سمير عبد الباقى فى قرية ميت سلسيل بالدقهلية، سنة 1935م، ودرس فى كلية الزراعة بعين شمس، والمعهد العالى للفنون المسرحية. وهو شاعر شعبى له العديد من الدواوين، إلى جانب أنه كتب العديد من المسرحيات، أكثرها كتبها للأطفال، وله أيضًا روايات وقصص أكثرها موجه للأطفال. وقد ترجم الكثير من أعماله إلى لغات عديدة. وأكثر مسرحياته للأطفال عرضت على مسارح الأطفال فى مصر، وفى مسرح العرائس بالقاهرة.

وقد نشرت مسرحياته للطفل فى مجلد واحد بعنوان: دفاتر ابن عبد الباقى. الدفتر الخامس. مسرحيات الأطفال والعرائس. عشرون مسرحية ومسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 2004م، ومن أشهر مسرحياته للأطفال مسرحية "أحلام السقا" التى قدمها مسرح القاهرة للعرائس عام 1966م، ومسرحية "حكاية الشاطر قرن الفول" ومسرحية "حلم علاء الدين". انظر فى هذا: محمود قاسم: موسوعة كتاب الأطفال فى العالم العربى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م، ص244- 245.

تعريف المفارقة

المفارقة ليست بالظاهرة البسيطة؛ ومن ثم يصعب تقديم تعريف بسيط لها[1]، ومن تعريفات المفارقة أن تقول شيئًا وتقصد العكس[2]؛ وهى تظهر في التناقضات[3]، وغالبًا ما تنتج عن التنافر أو انعدام التجانس[4].

وأيضًا من تعريفات المفارقة أنها تعنى مجاورة وجهات نظر مختلفة أو متعارضة[5]، ويعرِّف الدكتور إبراهيم حمادة المفارقة بقوله: "المفارقة وسيلة لفظية، أو فعلية يعبِّر بها الكاتب عن معنى آخر مناقض للمعنى الظاهر كما تفهمه بعض الشخصيات. ومن هنا قد يتشابك المدلول مع مدلول التورية في علم البديع العربى، ولكنهما لا يتطابقان"[6]، ويرى الدكتور صلاح فضل أن المفارقة تتفق مع المجاز في أنها تقول شيئًا وتقصد شيئًا آخر[7].

والمفارقة الدرامية هى "موقف في مسرحية يشترك فيه المؤلف مع جمهوره، في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة، ومن ثم تتصرف بطريقة لا تتفق تمامًا مع الظروف القائمة، أو تتوقع من القدر عكس ما

---

(1) د. سى. ميويك: المفارقة. بحث مترجم في كتاب: المصطلح النقدى. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993م، 19/4.

(2) المرجع السابق، 18/4.

(3) المرجع السابق، 52/4.

(4) د. زكريا إبراهيم: سيكلوجية الفكاهة والضحك. القاهرة، مكتبة مصر، د.ت، ص161.

(5) د. سى. ميويك: المفارقة. بحث مترجم في كتاب: المصطلح النقدى، 38/4.

(6) د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة، دار المعارف، 1985م، ص248.

(7) د. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، يناير 1995م، ص34.

يخبئه في طياته، أو تقول شيئًا تتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية، ولكن يحدث أن تأتى النتيجة عكسية تمامًا.

وعلى أية حال، فإن المفارقة الدرامية ببساطة – هى ما يعرفه المتفرج من حقائق لا تعرفها بعض الشخصيات الماثلة فوق خشبة المسرح. وكما تقع المفارقة – بأنواعها – فى المأساة، تقع أيضًا في الملهاة"[1].

ويرى الدكتور عبد العزيز حمودة أن المفارقة نوعان: نوع لفظى، وهو يحدث "عندما تتكاتف مجموعة من الظروف لتحمل بعض الكلمات أو الجمل معنى أكثر مما يقصده قائلها. قد تحدث مثلاً حينما يتحدث شخص على المسرح بشىء يعنى شيئًا آخر تمامًا لشخص آخر على المسرح لأنه يعرف أشياء لا يعلم بها الأول. وقد تحدث أيضًا عندما تتحدث شخصية أو أكثر بأشياء تعنى أكثر مما يقصده قائلها بالنسبة للمتفرجين الذين يعرفون شيئًا لا تعلمه الشخصية أو الشخصيات التى تنطق بهذه الكلمات"[2]، والنوع الآخر يكمن في الحدث ذاته، وفى مراحل تطوره[3].

والأدب الجيد بصفة عامة يجب أن يتصف بالمفارقة[4]، وهى من أبرز الوسائل الفنية التى يستخدمها كتاب المسرح، إن لم تكن أبرزها جميعًا في الواقع، بل إن بعض النقاد مثل "ستيان" في كتابه "عناصر الدراما" يذهب إلى القول بأن الأثر الكلى للعمل المسرحى كله هو المحصلة الناتجة عن تجمع عدد من المفارقات الدرامية[5].

---

(1) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص248- 249.

(2) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى. مكتبة الأنجلو المصرية، 1982م، ص95- 96.

(3) المرجع السابق، ص95.

(4) د. سى. ميويك: المفارقة وصفاتها. بحث مترجم في كتاب: موسوعة المصطلح النقدى، 124/4.

(5) البناء الدرامى، ص95.

والمفارقة لجمعها بين التناقضات تعد أداة فنية تشعر القارئ بالتوتر الدرامى في نسيج العمل الفنى[1]؛ مما ينعكس بالإيجاب على استمتاعه في متابعة هذا العمل الفنى المشحون بالمفارقات.

وفى هذه الدراسة أوظّف المفارقة ببعض هذه المعانى المختلفة لها، خاصة تلك المعانى التى تعنى التناقض، وحدوث غير المتوقع أو المنتظر.

المفارقة في عنوان المسرحية

عنوان المسرحية هو "حلم علاء الدين"، وكلمة الحلم يمكن أن يُفهم منها معنيان، المعنى الأول هو المنام أى ما يراه النائم في نومه، وقد يكون سارًا، أما الكابوس فهو ما يراه النائم في نومه ويكون مزعجًا[2]. والمعنى الآخر للحلم أن يكون المقصود به التطلع والتشرف للمستقبل من خلال ما يتصوّره الشخص في أحلام اليقظة.

---

(1) د. فاطمة موسى: نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1999م، ص65.

(2) جاء في لسان العرب: "الحلْم والحلُم: الرؤيا، والجمع احلام. يقال: حَلَمَ يَحْلُمُ إذا رأى في المنام".
انظر: ابن منظور: لسان العرب. تحقيق: عبد الله على الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلى. القاهرة، دار المعارف، مادة "حلم"، 979/2.
وجاء في لسان العرب أيضًا: "وفى الحديث: الرؤيا من الله والحلْم من الشيطان، والرؤيا والحلْم عبارة عمَّا يراه النائم في نومه من الأشياء، ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشىء الحسن، وغلب الحلْم على ما يراه من الشر والقبيح، ومنه قوله تعالى: ﴿أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ﴾، ويستعمل كل واحد منهما موضع الآخر". انظر: مادة "حلم" 979/2.
وجاء عن الكابوس في تاج العروس: أنه ما يقع على الإنسان النائم في الليل ولا يقدر معه أن يتحرك، وقال بعض اللغويين: ولا أحسبه عربيًا.
انظر: الزبيدى: شرح القاموس المسمّى تاج العروس من جواهر القاموس. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع "مادة كبس"، 229/4- 230.

وفى هذه المسرحية نجد "علاء الدين" بطل المسرحية قد مرَّ في المسرحية بهذين المعنيين للحلم، فهو قد نام خلال أحداثها ورأى حلمًا، ولكن الحلم ينقلب إلى كابوس مزعج حين يقبض على علاء الدين، ويكاد يشنق فيه لولا أنه استيقظ من نومه حين عطس الصعلوك بصوت عالٍ[1].

والمفارقة هنا واضحة، فالحلم انقلب كابوسًا.

أما المعنى الآخر للحلم وهو التطلع والتشرف للمستقبل من خلال أحلام اليقظة، فقد مارسه علاء الدين في الفصل الأول من المسرحية، وكان علاء الدين كثير التطلع لتحقيق أحلامه بأن يرى الساحر – شأن علاء الدين في قصة علاء الدين والمصباح السحرى – الذى يوصله للمغارة، وفيها يجد الكنوز التى تحقق له الثراء بدلاً من مهنة النجارة التى يعمل بها، ولا يحبها[2].

ولكن أحلام اليقظة عنده لم تتحقق في نهاية المسرحية؛ بل اكتشف علاء الدين بعد أن مرّ بتجربة الحلم/ الكابوس في نومه أن تطلعاته لن تتحقق بالكسل والتواكل والانتظار لساحر لن يأتى؛ ولذا عاد لواقعه، ورضى بحياته البسيطة في العودة للعمل بالنجارة[3].

والمفارقة هنا في أن حلم اليقظة لم يتحقق مع نهاية المسرحية، بل انقلب عليه البطل، ورفضه وعاد لواقعه الذى كان يعيشه من قبل.

---

(1) سمير عبد الباقى: دفاتر ابن عبد الباقى. الدفتر الخامس. مسرحيات الأطفال والعرائس. عشرون مسرحية ومسرحية. مسرحية حلم علاء الدين. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م، ص287- 288.

(2) المصدر السابق، ص258- 259.

(3) المصدر السابق، ص288- 289.

الحدث في المسرحسة يتناص[1] مع قصة علاء الدين والمصباح السحرى[2]، ولكنه تناص مخالفة؛ لأن الحدث في المسرحية ينقلب – مع

---

(1) من الثابت أن "جوليا كريستيفا" هي صاحبة السبق في صك مصطلح التناص INTERTEXTUALITY، ولم تكتف بالحديث عنه نظريًا، ولكنها طبقته في دراسات تطبيقية مثل دراستها ثورة اللغة الشعرية. وقد عرفت التناص بأنه التفاعل النصّى في نص بعينه، وكل نص – عندها – يتشكل من بنيات فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى، والنص بهذا عندها فضاءات تتقاطع فيه نصوص عديدة. انظر في هذا: د.أحمد عوين: اتجاهات الشعر العربى الحديث والمعاصر. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية، ط1، 2010م، ص83.

وهناك تعريفات أخرى للتناص، تقترب في محتواها من تعريف جوليا كريستيفا له مثل تعريف جيرار جينت له، فهو يعنى به "تلك العلاقة التى تقوم بين نص وآخر يحضران معًا عن طريق:

أ - الاستشهاد: وهو أن يورد الكاتب اقتباسًا من نص آخر ويحيل إليه واضعًا إياه بين علامتى تنصيص.

ب- السرقة: وهو اقتباس غير معلن لكنه حرفى.

ج- التلميح أو الإيحاء: وهو يأتى على شكل قول يفترض فهم معناه الكامل إدراك علاقة بينه وبين نص آخر تحيل عليه بالضرورة انثناءة من انثناءات النص العديدة وإلا يصعب فهمه".
انظر: فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينات. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999م، ص93- 94.

(2) لا توجد قصة علاء الدين والمصباح السحرى في طبعة بولاق لكتاب ألف ليلة وليلة وهى من أقدم الطبعات العربية لهذا الكتاب حيث طبعت سنة 1251هـ. وأخذت منها معظم الطبعات اللاحقة عليها؛ ولذا لا نكاد نرى هذه القصة في الطبعات العربية لألف ليلة وليلة. وقد أضاف "أنطوان جالان" هذه القصة وقصصًا أخرى لألف ليلة وليلة في ترجمته الفرنسية لها، معتمدًا على مخطوطة تحتوى أجزاء أخرى من ألف ليلة وليلة أعطاها له راهب مسيحى من حلب يسمى حنا. وقد ضاعت هذه المخطوطة، ولكن ظهر مخطوطان لحكاية علاء الدين، وقد نشرها زوتنبرج (ZOTENBERG).

انظر في هذا: أويسترب (J.OESTRU P) مادة ألف ليلة وليلة. بدائرة المعارف الإسلامية. إعداد وتحرير: إبراهيم خورشيد، وأحمد الشنتناوى، ود. عبد الحميد يونس. طبعة كتاب الشعب، 197/4، وانظر أيضًا بدائرة المعارف الإسلامية: مادة ألف ليلة وليلة التى كتبها ماكدونالد (D.B. MACDONALD) 198/4، ود. سهير القلماوى: ألف ليلة وليلة. الهيئة المصرية العامة= =للكتاب، مكتبة الأسرة، 1997م، ص20، ود. أحمد درويش: الأدب المقارن النظرية والتطبيق. القاهرة، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، ط4، 1417هـ/ 1997م، ص155.

ويرجح بعض الباحثين أن تكون قصة علاء الدين والمصباح السحرى دخيلة على قصص ألف ليلة وليلة؛ لأنها لا توجد في المخطوطات القديمة لكتاب ألف ليلة وليلة. انظر في هذا:=

تتابع المواقف بها – على قصة علاء الدين والمصباح السحرى، فعلاء الدين –الذى يتشابه اسمه مع علاء الدين في قصة علاء الدين والمصباح السحرى– يعيش أحلام يقظة تصوّر له أنه سوف يأتيه الساحر الذى يذهب به للمغارة، فيكتشف الكنوز، ويتزوج من بدر البدور، ويعيش حياة هنيئة رغدة.

"علاء الدين: مضى نهار ونهار ونهار

وأنا هنا في الانتظار

ياا أيها الساحر أقبل

مرّ نهار آخر .. فعجّل

قد ملنى الجدار .. والجدار والجدار

وملنى التحديق في السحاب والغبار

متى تجئ كى تدق بابى

=د. أحمد كمال زكى: عن ألف ليلة وليلة. بحث منشور فى مجلة فصول. عدد بعنوان: "ألف ليلة وليلة ج1". شتاء 1994م، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع، ص15، 28.

وقد تعذر علىّ الرجوع لمخطوطتى قصة علاء الدين والمصباح السحرى السابق ذكرهما ولنشر زوتنبرج لها؛ ولكننى رجعت لقصة علاء الدين والمصباح السحرى فى نسخة أنطوان جالان الفرنسية لألف ليلة وليلة، وبها هذه القصة، ورجعت أيضًا لطبعة أخرى إنجليزية فيها مختارات من قصص ألف ليلة وليلة وبها هذه القصة، وذلك عند مقارنة ما جاء فى مسرحية حلم علاء الدين بقصة علاء الدين والمصباح السحرى.

أما نسخة أنطوان جالان التى رجعت إليها فهى:

LES MILLE ET UNE NUITS TRADUCTION D'ANTOINE GALLAND. INTRODUCTION PAR JEAN GAULMIER. GARNIER – FLAMMRION, PARIS 1965.

وقصة علاء الدين موجودة فى الجزء الثالث من هذه الطبعة فى الصفحات 67- 178.

أما الطبعة الإنجليزية التى رجعت إليها، وفيها مختارات من قصص ألف ليلة وليلة وبها قصة علاء الدين المصباح السحرى فهى:

TALES FROM THE ARABIAN NIGHTS. ORIENT LONG MAN. BOMBY. CALCUTTA MADRAS. NEW DELHI, PP.72- 80.

يا أيها الساحر لا تطل عذابى

في يدى كتابى .. نبض قلبى وشبابى

أعيش من سنين أنتظر الصباح ..

أنا علاء الدين .. فلتكن بداية ..

فقد مللت كل شىء

البيع والتجارة وصنعة النجارة

فتعال كى تأخذنى للكنز والمغارة

كى آخذ المصباح .. وأبدأ الحكاية"[1].

ولكن أحداث المسرحية تنقلب على هذه الأحلام المستوحاة من قصة علاء الدين والمصباح السحرى، فلا يأتى لعلاء الدين الساحر كما كان يتوقع ويأمل، وإنما جاءه صعلوك متسول، ولم يخرج من المصباح – أو المحيرة – في نومه جنى صاحب قدرات هائلة تحقق له أحلامه، بل خرج له منه جنى قَزَم عاجز يحتاج إلى من يعوله.

"علاء: ... يا للمصيبة ... أأنتظر كل هذه السنين وأنا في حلم كاذب ... هل عندما تتحقق المعجزة ونجد المصباح ... الذى عشت في انتظاره لكى يحقق لى خادمه أمنياتى ... ورغباتى ... يكون نصيبى عفريت على المعاش ... عفريت مع وقف العفرتة ... جن منزلى ... جائع ... الساحر يصبح صعلوكًا ... متشردًا والجن كتكوتًا متسولاً"[2].

---

(1) دفاتر ابن عبد الباقى. مسرحيات الأطفال والعرائس. عشرون مسرحية ومسرحية. مسرحية حلم علاء الدين، ص258- 259.

(2) المصدر السابق، ص272- 273.

وقد عبّر عن هذه المفارقة في تغير الأحداث في المسرحية وانقلابها أننا نجد الفصل الأول منها والذى فيه يتطلع علاء الدين لتحقيق أحلام يقظته، ويعيشها مع نفسه، من خلال المنولوجات التى يحدث فيها نفسه[1]، ومن خلال حواراته مع أمه والصعلوك – فيه بطء في الحركة، بسبب هذه المنولوجات الطويلة – من قبل علاء الدين – التى فيها يذكر تطلعاته وأحلامه بلقاء الساحر وكذلك بسبب كثرة ترديده هذه الأحلام والتطلعات مع أمه والصعلوك بشكل لافت، ولعله – أى الفصل الأول – فيه قدر من الملل أيضًا، ولكنه على كل حال يعكس حالة الانتظار التى يعيشها علاء الدين لقدوم الساحر وحصوله على المصباح الذى يخرج له منه جنى يحقق له الثراء دون كدّ أو عمل.

"عــــــلاء: يا أمى أنا علاء الدين وسأصبح أغنى أغنياء هذه المدينة .. بل وأغنى من في الدنيا .. هوب .. تأتى لى جواهر البحار .. هوب .. أملك بساتين الأرض .. وهوب كل ..

الأم: هوب .. وأنت جالس على الجدار ليل نهار تحدّق في الأفق وتستنشق الغبار .. يا بنى لقد كبرت الآن .. تحمل المسئولية.

عــــــلاء: فعلاً أنا كبرت وبلغت السن المناسبة ..

الأم: المناسبة؟ .. السن المناسبة لتجلس عند الباب طول اليوم تنتظر .. الزوجة المناسبة! ..

عــــــلاء: يا أمى السن المناسبة لكى تحدث المعجزة ..

الأم: أية معجزة .. هل ستضرب الجدار فتسقط منه الجواهر .. أم ستضرب الأرض لتزرع بطيخًا؟

عــــــلاء: السن المناسبة لأضرب الأرض فتفتح الكنز وأخرج المصباح..

---

(1) المصدر السابق، ص258- 259.

الأم: أى مصباح؟

عـــــــلاء: المصباح السحرى ..

الأم: يا سلام ..

عـــــــلاء: المصباح المكتوب عليه اسمى منذ الأزل .. قدر ومكتوب ..

الأم: ما كتب على إلا الشقاء بك وبتخاريفك ..

عـــــــلاء: يا أمى ليست تخاريف .. إنها حقيقة المصباح السحرى موجود بمكان ما .. وهو مصباح يخدمه عفريت من الجن الخير .. أولاد الحلال .. ومكتوب ألا يخرجه من المغارة إلا أنا علاء الدين بن على المنصور .. وعندما سأحصل عليه لن أعطيه للساحر طبعًا.

الأم: أى ساحر؟

عـــــــلاء: الساحر الذى أقف في انتظاره هنا (يغنى يا أيها الساحر أقبل) .. والذى سيأتى إلى هنا مدعيًا أنه عمى .. وسأطاوعه .. وأذهب معه ليفتح الكنز على اسمى .. وعندما سيقول ناولنى المصباح .. سأقول له .. لا .. أخرجنى من هنا أولاً .. لا .. هات المصباح .. لا .. أخرجنى أولاً .. وسيرفض طبعًا .. ظنًّا منه أننى لا أعرف السرّ .. ويتركنى في المغارة لأموت من الجوع والخوف .."[1].

ويعيد علاء الدين على أمه أطرافًا من هذه الحكاية التى حدثت في قصة علاء الدين والمصباح السحرى، وينتظر حدوثها معه هو أيضًا، وخلال ذلك يكرّر كلامًا قاله من قبل[2].

---

(1) المصدر السابق، ص259- 261.

(2) المصدر السابق، ص263- 264.

وحين مجيء الصعلوك بدلاً من الساحر، يكرر علاء الدين على مسامعه أحلامه في أنه صاحب المصباح الذى لا بد أن يجده[1].

ومرة أخرى يكرر علاء الدين تفاصيل حلمه بانتظار الساحر، وحصوله على المصباح الذى يخرج له منه جنى يحقق له الثراء، وذلك من خلال مونولوج يتحدث فيه إلى نفسه بعد أن صُدم بأن الساحر الذى ينتظره قد جاء بدلاً منه صعلوك متسول.

"عـــلاء: معقول .. أيكون هو .. هذا؟ .. لا .. كيف؟ المفروض أن يحضر الساحر ومعه هدايا لى ولأمى .. ملابس وجواهر .. ويدّعى كذبًا أنه عمى وأنه لم يعرف بموت أبى .. وسيبكى وينوح عليه .. (آه .. يا أخى العزيز .. لم تركتنى وحيدًا وتركت وحيدك .. ليعانى شرور هذه الحياة .. آه .. لا ..) ثم يربت على كتفى في عطف زائف .. ويقول (يا بنى .. أنا مثل والدك .. وكل أموالى ملك لك ولكن .. تعال معى .. لتتعلم تجارتى وترث أموالى) .. فأذهب معه لاكتشاف الكنز .. ولكن .. كيف يأتى على صورة صعلوك لا يملك إلا هذه النفايات .. وكيف يحضر المصباح معه؟ .. إنه لا يشبه المصباح جدًّا .. ولكنه مصباح؟ .. أنا لا أفهم .. فهذا مصباح تافه مثل كل هذه الأشياء .. ها .. ولكن أتكون هذه هى الخدعة .. أخشى أن يكون ذلك هو كذلك"[2].

في حين أن علاء الدين بعد أن اكتشف أن أحلام اليقظة هذه لن تحدث – بعد أن مرّ بتجربة الحلم/ الكابوس – فإن حواراته صارت قصيرة، وغير

(1) المصدر السابق، ص266- 267.

(2) المصدر السابق، ص269- 270.

مكررة، ولم نعد نر فيها تلك المنولوجات الطويلة التى تحمل الانتظار وتشيع قدرًا من الملل.

عـــــلاء: آه .. لو حكيت لك ما حدث لن تصدقينى .. ولكن لن أجادلك .. كل ما أرجوه .. أن تجمعى أدواتى .. فسأخرج مع الصباح إلى العمل ..

الأم: (تزغرد) افرحى يا أم علاء .. والمصباح؟ ..

عـــــلاء: أى مصباح؟

الأم: المصباح السحرى ..

الصعلوك: يا سلاااام ..

عـــــلاء: يداى هما مصباحى يا أم علاء ..

أنا الذى علم الجن النجارة .. تعلمت درسًا لن أنساه .. علمته أسرار فنى فصنع لى مشنقة ..

الأم: أى مشنقة وأى جنى ..

هل ستعود لحديث الجن والمصابيح والسحرة ..

عـــــلاء: لا .. لن أعود أبدًا"[1].

ومن هنا فالمفارقة في الحدث بالمسرحية انعكست على حركتها وإيقاعها، فحين كان علاء الدين يحلم أحلامًا غير معقولة كانت الحركة بطيئة نوعًا ما بها، وحين انصرف من حلمه – غير المعقول – أخذت الحركة تتسارع في المسرحية وتتدفق بها.

وكان مناسبًا جدًا أن تنتهى المسرحية بالموقف السابق الذى يقر فيه علاء الدين بأنه تاب عن أحلامه غير المعقولة، وأنه لم يعد ينتظر ساحرًا ليحقق له أحلامه السابقة، بل سيعود لعمله القديم في النجارة

---

(1) المصدر السابق، ص288- 289.

ليكفل نفسه وأمه. نعم كان ذلك مناسبًا، ولكن المؤلف أضاف موقفًا بعده لم تكن المسرحية بحاجة إليه؛ لأنها – قبله – وصلت لذروتها، وكان من الأفضل ختامها عند ذلك.

وفى هذا الموقف – الزائد على النهاية بالمسرحية – نرى شخصًا يدق على الباب؛ فيظن علاء الدين أن الطارق هو الساحر الحقيقى الذى ينتظره، وبذلك يعود علاء الدين لأحلامه مرة أخرى؛ وكأن المسرحية ستبدأ من جديد، ولكنه يكتشف أن الداخل امرأة عجوز تطلب مساعدته، فيفيق من حلمه سريعًا، ويعود لواقعه.

"(دق على الباب)

الأم: من؟ ترى أيكون الساحر؟

عـــــلاء: تانى ..؟

الصعلوك: ها تشوم

(دقات أخرى)

عـــــلاء: لا بد .. أنه الساحر .. قد جاء هذه المرة بطريقة صحيحة ..

الأم: أى ساحر؟..

عـــــلاء: ساحر المصباح

الصعلوك: أى مصباح

عـــــلاء: المصباح السحرى

الصعلوك: تقصد المحبرة؟ .. ألن تتعلم ..؟

الأم: فلننسَ ما جرى.. خذ يا ولدى.. (تناوله أدوات العمل).. يداك هما الساحر والساحرة.

(تذهب لتفتح الباب .. تدخل امرأة عجوز ..)

الصعلوك: لا ساحر هناك ..

وإنما جاءت ساحرة

العجـــــوز: بماذا تهرف يا صعلوك .. ألم يؤدبك أبوك .. خذ يا علاء .. هذه فؤوس أولادى .. أصلحها بسرعة .. أصلحك الله وأصلح حالك .. عليهم أن يخرجوا الآن إلى العمل ..

عـــــــلاء: من عينى يا أمى"[1].

وبالطبع هذا الموقف – كما قلنا من قبل – دخيل على المسرحية، كان الأولى عدم ذكره، وينصح عند إخراج المسرحية بحذفه.

المفارقة في الشخصيات

أولاً: علاء الدين

علاء الدين هو بطل المسرحية، وتتداخل لديه الأزمنة حتى إنه قد اندمج مع حكاية علاء الدين والمصباح السحرى[2]، وصار يعتقد أنه سيأتيه الساحر، وسيحصل على المصباح الذى يخرج له منه جنىّ يحقق له أحلامه.

ولكن المفارقة تحدث حين يفيق من اندماجه بعد الحلم/ الكابوس الذى رآه، وكاد يشنق فيه، عند ذلك يعود لواقعه ولحياته العادية.

والمفارقة في شخصية علاء الدين بالتناص مع قصة علاء الدين والمصباح السحرى أن علاء الدين بالمسرحية هو الذى يعول الجنى الذى خرج

---

(1) المصدر السابق، ص289.

(2) د. طارق الحصرى: استلهام التراث في مسرح الطفل. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007م، ص163.

له من المحبرة، وهو الذى يعلمه النجارة، في حين أن الجنى في قصة علاء الدين والمصباح السحرى كان يحقق لعلاء الدين كل رغباته ومطالبه، ولم يفعل له علاء الدين شيئًا سوى أنه أخرجه من المصباح دون قصد منه.

وقد وضحت المسرحية حالة علاء الدين في قصة علاء الدين والمصباح السحرى من خلال تقمص علاء الدين بالمسرحية له وهو ينتظر خروج الجنى من المصباح الذى سيجده ليحقق له أحلامه[1]، ثم حدوث المفارقة حين ظهر له جنى – في حلمه –، وهو ليس إلا قزمًا ضعيفًا يطلب من علاء الدين أن يطعمه ويعلمه النجارة[2].

وتبدو المفارقة واضحة في شخصية علاء الدين بالمسرحية في أنه تحول من الكسل الذى كان عليه طوال أحداثها حتى قرب نهايتها – إلى الرغبة في العمل والنشاط في ختامها، حين اكتشف أن أحلامه لا سند لها من الواقع، وقد تنقلب كابوسًا عليه لو استمر في انتظار تحقيقها.

وقد استشرفت أم علاء الدين – في الفصل الأول بالمسرحية – لابنها تلك النهاية المأساوية له – بتحوله إلى صعلوك كهذا الصعلوك الذى جاءهم – إن لم يتوقف عن أحلامه غير المعقولة التى ينتظر تحقيقها:

"الأم: ... لا أريد في النهاية أن أراك صعلوكًا مثله تجمع النفايات...
وتسير في الطرقات تحمل كنزًا لا يساوى شيئًا.. هذا الغريب..
لا بد أنه كان مثلك يحلم بساحر لن يأتى .. وبمصباح ليس له
وجود"[3].

(1) دفاتر ابن عبد الباقى. مسرحيات الأطفال والعرائس. حلم علاء الدين، ص261- 262.

(2) المصدر السابق، ص271- 273.

(3) المصدر السابق، ص269.

ولهذا من المحتمل جدًا أن الصعلوك – الذى طرق الباب على علاء الدين وأمه ودخل عليهما متسولاً – كان في شبابه كعلاء الدين لا يفعل شيئًا سوى أحلام اليقظة التى تصور له أن الثراء سيأتيه بقدرة ساحر أو جنى دون كدٍّ أو عمل منه.

وتكون المفارقة هنا في أن علاء الدين يتمرد على هذا الوضع – بأن يكون في المستقبل كالصعلوك الوافد عليه وعلى أمه – حين يترك أحلام اليقظة بانتظار الساحر والجنى والثراء، ويواجه الحياة بالعمل والكفاح.

شخصية الساحر

نموذج الساحر في قصص ألف ليلة وليلة – وكما هو في قصة علاء الدين والمصباح السحرى – يكون شريرًا يفرق بين المحبين – أزواجًا وغير أزواج – ويعمل على استغلال "المرصودين" للكنوز من الشباب أو الغلمان لفتح كنز أو للحصول على إكسير يحوّل المعادن إلى ذهب، ولكنه – دائمًا – يلقى الجزاء الذى يليق بعمله الشرير [1].

وفى مسرحية "حلم علاء الدين" ينتظر علاء الدين ساحرًا كالذى كان في قصة علاء الدين والمصباح السحرى، ويحلم بأنه سينتصر على شره، وسيفوز بالمصباح السحرى الذى يحقق له الجنى الذى به كل أحلامه:

"علاء: يا أمى ليست تخاريف .. إنها حقيقة المصباح السحرى موجود بمكان ما .. وهو مصباح يخدمه عفريت من الجن الخير .. أولاد الحلال .. ومكتوب ألا يخرجه من المغارة إلا أنا علاء الدين بن على المنصور .. وعندما سأحصل عليه لن أعطيه للساحر طبعًا ..

---

(1) د. عصام بهى: الشخصية الشريرة في الأدب المسرحى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص38.

الأم: أى ساحر؟

علاء: الساحر الذى أقف في انتظاره هنا .. (يغنى يا أيها الساحر أقبل) .. والذى سيأتى إلى هنا مدعيًا أنه عمى .. وسأطاوعه .. وأذهب معه ليفتح الكنز على اسمى .. وعندما سيقول ناولنى المصباح .. سأقول له .. لا .. أخرجنى من هنا أولاً .. لا .. هات المصباح .. لا .. أخرجنى أولاً .. وسيرفض طبعًا .. ظنًا منه أننى لا أعرف السر .. ويتركنى في المغارة لأموت من الجوع والخوف ..".[1].

وتكون المفارقة في المسرحية أن الذى يأتى علاء الدين في اللحظة التى ينتظر فيها قدوم الساحر إليه – لأنه بلغ على حد قوله السن القانونية لظهوره له[2] – هو صعلوك متسول جاء ليسأل، وليس ساحرًا جاء ليعطى ويمنح ولو خداعًا.

"(على الباب يقف متشرد صعلوك يمسك عصا وحول رقبته تتدلى أشياء كثيرة تافهة معدنية وخشبية ونفايات تبدو كتحف قديمة .. يحمل خرجًا ولكنه شديد الحيوية).

الصعلوك: أعطونى مما أعطاكم الله .. فالغريب ليس له قريب .. والجائع ليس له شافع .. ولقمة زائدة .. تصبح لها ألف فائدة .. لأنها عليكم عائدة .. ويا حبذا لو كانت هناك مائدة .. هه .. ما لهم يحملقون .. هكذا؟ ..

(علاء يقف وقد خاب أمله ينقلب إلى الغضب)

ألا يدق بابكم شحاذ؟

---

(1) دفاتر ابن عبد الباقى. مسرحيات الأطفال والعرائس. مسرحية حلم علاء الدين، ص260- 261.

(2) المصدر السابق، ص260.

الأم: (ضاحكة) كنا ننتظر من يعطينا .. لا من يسألنا.. ادخل أيها الرجل الطيب .. تفضل .. (تمنع علاء من إغلاق الباب في وجهه مؤنبة) إن من يطرد إنسانًا طيبًا عن بابه.. يا طول عذابه ..

عــــــلاء: ولكنه خيب أملى .. ليس هو الساحر الذى أنتظر ..

الصعلوك: لا تنتظر .. انظر ولا تنتظر .. من تنتظره لن يأتى .. ومن لا تنتظره يأتى ..

الأم: تتكلم بالحكمة يا غريب .." [1].

ويتشابه هذا الصعلوك مع الساحر والكاهن في كونه ينطق عبارات مسجوعة، يفيض منها قدر من الغموض؛ ولذلك يظن علاء الدين - أو بالأحرى يوهم نفسه – أن هذا الصعلوك هو الساحر، ولكنه جاء متنكرًا هكذا زيادة في خداعه.

"عــــــلاء: (مفكرًا) .. هذا الرجل يتكلم كلامًا عجيبًا .. له معانٍ .. أيكون هو الساحر جاء متخفيًا .. قد يكون قد عرف أننى أعرف أنه سيخدعنى .. فغير خطته ليخدعنى هو .. ها .. سأحاول كشف سره .. ومعرفة أمره .. أهلاً أهلاً يا عمى .. هل .. أنت؟

الصعلوك: (مقاطعًا) بدأ يسأل .. من يسأل سيتعب .. السؤال صعب والإجابة أصعب" [2].

ويؤكد الصعلوك لعلاء الدين أنه مجرد متسول، وليس ساحرًا على الإطلاق، ومع ذلك يظل علاء الدين متشككًا في أمره.

---

(1) المصدر السابق، ص264- 265.

(2) المصدر السابق، ص265- 266.

"عــــــلاء: قل لها .. قل لها .. يا عم عنى .. قل إننى سوف أجد المصباح .. وقل لها إنك الساحر الذى سيأخذنى لاكتشاف الكنز ..

الصعلوك: ساحر؟ أى ساحر .. أنا لا أعرف هذه الأمور ارحمنى .. أنا رجل مسكين .. لا أفهم في الطور ولا في الطحين ..

عــــــلاء: ومن أين عرفت حكايتى؟ ..

الصعلوك: أى حكاية؟

عــــــلاء: حكاية المصباح.

الصعلوك: أى مصباح؟

عــــــلاء: المصباح السحرى .. حكايتى أنا والمصباح السحرى ..

الصعلوك: يا سلاام .. أى طفل عربى .. من المحيط للخليج يعرف حكاية (علاء الدين والمصباح السحرى)" [1].

وتكون المفارقة الصادمة لعلاء الدين حين يقارن بين الساحر الذى كان ينتظره كما كان في قصة علاء الدين والمصباح السحرى، وبين الصعلوك الذى جاء إليه:

"عــــــلاء: معقول؟ .. أيكون هو .. هذا؟ .. لا .. كيف؟ المفروض أن يحضر الساحر ومعه هدايا لى ولأمى .. ملابس وجواهر .. ويدّعى كذبًا أنه عمى وأنه لم يعرف بموت أبى .. وسيبكى وينوح عليه.. (آه .. يا أخى العزيز.. لم تركتنى وحيدًا وتركت وحيدك .. ليعانى شرور هذه الحياة.. آه.. لا..) ثم يربت على كتفى في عطف زائف .. ويقول (يا بنى .. أنا مثل والدك .. وكل أموالى ملك لك ولكن .. تعالَ معى .. لتتعلم تجارتى وترث أموالى) .. فأذهب معه لاكتشاف الكنز .. ولكن ..

---

(1) المصدر السابق، ص266.

كيف يأتى على صورة صعلوك لا يملك إلا هذه النفايات"[1].

ومع ذلك فإن علاء الدين يستمر في خداع نفسه بأن هذا الصعلوك هو الساحر الذى ينتظره، ولكنه جاءه بهذه الهيئة ليخدعه، وحتى لا يكشف أمره له مرة واحدة[2]؛ ومن ثم يظن أن المحبرة التى هى ضمن النفايات التى يحملها الصعلوك – إنما هى مصباح، وخلال حلمه يخرج منها جنى[3]، كما سبق أن ذكرنا من قبل.

وفى الحلم الذى رآه علاء الدين في نومه يقوم الصعلوك بنصح علاء الدين[4]، وينصحه أيضًا بعد أن يفيق من حلمه / الكابوس[5].

وبمقارنة شخصية الصعلوك بشخصية الساحر الذى كان ينتظره علاء الدين بالمسرحية – كما هو في قصة علاء الدين والمصباح السحرى – يتضح لنا أن ذلك الساحر عنده قدرات كبيرة في السحر، ولكنه يستغلها في الشر، ويدّعى أنه سيعطى ويكافئ ولكنه كذاب.

أما الصعلوك في المسرحية فهو بالمقابل شيخ كبير، صادق، لا يملك شيئًا يقدمه سوى حكمه ونصائحه.

وتكون المفارقة أن نصائح الصعلوك الفقير المتسول أكثر تأثيرًا من سحر هذا الساحر المخادع الذى كان ينتظره علاء الدين؛ لأنه بفضل حكمه ونصائحه وتجربة الحلم / الكابوس الذى مرّ به علاء الدين توقف عن أحلام يقظته غير المنطقية وعاد لعمله وجهده. أما الساحر في قصة علاء

---

(1) المصدر السابق، ص269- 270.

(2) المصدر السابق، ص270.

(3) المصدر السابق، ص270- 271.

(4) المصدر السابق، ص286.

(5) المصدر السابق، ص289.

الدين والمصباح السحرى فكان مخادعًا كبيرًا وشريرًا، وقد غلبه علاء الدين بالحيلة.

وإذا كانت شخصية الساحر في قصة علاء الدين والمصباح السحرى تبهر الأطفال بقدراتها السحرية الخيالية، فإن بديل الساحر في هذه المسرحية – وهو الصعلوك – بما لديه من حيوية وروح مرحة وما عنده من حكمة[1]، وما في شخصيته من قدر من الغموض – قد أضاف للمسرحية إبهارًا ومتعة لا يقلان – ربما – عن الإبهار والمتعة اللذين يجدهما قارئ قصة علاء الدين والمصباح السحرى في شخصية الساحر بها.

وشخصية بديل الساحر هنا – وهو الصعلوك المتسول الحكيم – تُذَكِّرنا بالمُكْدى بطل المقامات عند بديع الزمان الهمذانى والحريرى، فهو مثلهما صعلوك متسول حكيم[2]، ولكنه يختلف عنهما في أنه لا يحتال على الناس، ولا يخدعهم.

شخصية الجنى

يتخيل علاء الدين في المسرحية أن الجنى الذى سيأتى له ليحقق له أحلامه يتطابق مع الجنى الذى ظهر لعلاء الدين في قصة علاء الدين

---

(1) يقول الدكتور فوزى عيسى: "وقد أضفت شخصية الصعلوك التى ابتكرها خيال المؤلف طرافة وحيوية على المسرحية، وقد جمعت شخصيته بين الحكمة والدروشة أو الهزل، وقد أحله المؤلف محلّ الساحر في القصة الأصلية ..." انظر: د. فوزى عيسى: أدب الأطفال (الشعر – مسرح الطفل – القصة). منشأة المعارف بالإسكندرية، 1998م، ص233.

(2) انظر في هذا: د. شوقى ضيف: المقامة. القاهرة، دار المعارف، ط6، 1987م، ص23، 50، ود.على الراعى: شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية. القاهرة، كتاب الهلال، العدد 412، يصدر عن دار الهلال، رجب 1405هـ/ إبريل 1985م، ص14- 37، ود.على محمد السيد خليفة: الفكاهة في مقامات بديع الزمان الهمذانى. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2010م، ص85- 88، ص118- 128.

والمصباح السحرى؛ ولذا يتصور أنه سيكون ضخمًا مهولاً مرعبًا، وله قدرات عظيمة يحقق بها رغبات علاء الدين في الثراء الفاحش.

ويدخل علاء الدين في حالة تقمص كامل لشخصية علاء الدين في قصة علاء الدين والمصباح السحرى، ثم يتقمص شخصية الجنى الذى سيخرج له من المصباح.

"علاء الدين: وعندما سأدعكه لتنظيفه .. سيندفع منه الدخان .. وترتج الأرض وتتزلزل (يندمج في التشخيص[1] .. والمؤثرات تعلو)..
هاها.. ويخرج من الدخان العفريت.. الجن.. مهولاً ضخمًا ..
ها .. ها .. ها .. ويقول لى .. وقبل أن يقول .. أنا سأخاف
طبعًا .. مثلك تمامًا .. هكذا .. وعندما يقول .. لا تخف يا
علاء الدين فأنا خادمك الأمين .. شبيك .. لبيك ..عبدك
وبين يديك .. لو تطلب النجوم .. أحضرها إليك ..
وأجعل الغيوم تسير في كعبيك
سنعبر البحار .. لنحضر الذهب
ونقطع القفار .. ونفعل العجب ..
نعلم الأشرار .. فضائل الأدب
نعمر الديار .. والسر في كفيك
شبيك .. شبيك يا لبّيك ..

---

(1) لا شك أن طريقة الكاتب في جعل علاء الدين يستحضر أجواء قصة علاء الدين والمصباح السحرى – بتقمصه لأشخاصها – يعطى المسرحية حيوية؛ لأن الماضى يتم عرضه من خلال التقمص والتجسيد، من قبل علاء الدين، وليس من خلال الحكى والسرد الذى يتنافى مع طبيعة المسرح في أنه يستلزم حضورية الحدث بأن يكون الماضى والمستقبل يصبان في اللحظة الحاضرة.

انظر حول هذا: د. سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحى. القاهرة، مكتبة غريب، ص23- 24.

(تتوقف الموسيقى عندما يكتشف أن أمه أثناء غنائه ولعبه دور الجنى بما يصفه من إضافات لتشكله وإضاءة وصوت قد أغمى عليها .. من الخوف ..)"[1].

وتكون المفارقة أن الذى يظهر لعلاء الدين – خلال حلمه في نومه – ليس هو ذلك الجنى المتخيل بضخامته وجبروته الذى أغمى على أم علاء الدين من مجرد تقمص علاء الدين لشخصيته، بل الذى ظهر له في حلمه هو – على العكس من ذلك تمامًا – جنى قزم بلا قدرات، ويحتاج إلى من يعوله ويعلمه.

"علاء الدين: ... (يدعك المصباح على عجل كأنه يخشى تردّده .. مؤثرات وزلزلة غير متوقعة .. قهقهة عالية ولكن غريبة .. ثم يبدأ الدخان في التصاعد من حيث ألقى المصباح خائفًا عند أحد الجدران في الخلفية .. الدخان يبدو هزيلاً متقطعًا وكأنما شخص يسعل مختنقًا به.. ثم تبدأ السعلات تتكرر مع تزايد المؤثر.. موسيقى مضحكة وتظهر عروسة (تستخدم الجدران كسواتر) للعفريت المرتقب ولكنها على عكس كل التصورات السابقة عن صورة عفريت المصباح .. فهذا قزم .. مضحك أكثر منه مخيف . علاء مندهش يحملق أكثر منه خائف أو مرعوب .. العفريت يحاول التحدث .. ثم ينجح في إخراج الكلمات .. بطريقة فكاهية!.."[2].

---

(1) دفاتر ابن عبد الباقى، مسرحيات الأطفال والعرائس، مسرحية حلم علاء الدين، ص261- 262.

(2) المصدر السابق، ص270- 271.

ويرى الدكتور فوزى عيسى أن إظهار الجنى في هذه المسرحية بتلك الصورة الساخرة يجعل الأطفال لا يخافون من الجن، بل يضحكون منها، يقول في ذلك: وقد نجح المؤلف "في تقديم=

وبدلاً من أن يعرض الجنى قدراته على علاء الدين كما كان في قصة علاء الدين والمصباح السحرى – وقد تقمص علاء الدين كما رأينا شخصيته من قبل – إذا بالجنى في هذه المسرحية يطلب من علاء الدين أن يخدمه هو ويعوله:

"الجـــــن: شبيك .. يا لبيك

عشائى الليلة .. عليك ..

عــــلاء: نعم!!!

الجـــــن: آه .. شبيك يا لبيك .. عشائى الليلة وكل ليلة عليك ..

عــــلاء: من أنت؟ .. هل .. أنت .. هو؟ .. الذى ..

الجـــــن: نعم .. نعمين .. أنا هو .. الذى

عــــلاء: أنت؟ .. لا يمكن ..

الجـــــن: كل شىء ممكن .. في عالم الجن والحواديت .. ألم تسمع بأنه في دنيا الحواديت يمكن أن نكون عرائس أو نصبح كتاكيت"[1].

ويعلل الجنى لعلاء الدين بالمسرحية أسباب الحالة التى ظهر بها له بشكل مضحك جداً؛ وتبدو خلال ذلك المفارقة الواضحة في أن الجنى هو الذى يطلب، وأن علاء الدين هو الذى سينفذ.

=شخصية الجنى من خلال الفكاهة والإضحاك ليحرر الأطفال من عقدة الخوف المترسبة في نفوسهم تجاه الجن وأخبارهم، فالجنى يظهر بمصاحبة موسيقى مضحكة وفى هيئة عروسة ويبدو قزماً مضحكاً أكثر منه مخيفاً ويحاول الحديث بطريقة فكاهية أو هزلية". انظر: د. فوزى عيسى: سمير عبد الباقى ومسرح الطفل. بحث منشور في كتاب: سمير عبد الباقى طفل السبعين في عيون الآخرين. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2009م، ص313، وانظر أيضاً: د. فوزى عيسى:مسرح الطفل. الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 2008م، ص300.

(1) دفاتر ابن عبد الباقى. مسرحيات الأطفال والعرائس، مسرحية حلم علاء الدين، ص271.

"الجـــــــن: ... الجن كانت أيام الجن أما الآن .. فقد تأثرت صحتى بالمعلبات والمواد الحافظة والتجارب الذرية والتلوث والطعام المحفوظ .. فانكمشت كى أوفر طاقتى .. حتى لا تضيع في مظاهر كاذبة .. ولكن المشكلة أن قدرتى انخفضت هى الأخرى .. وهذا ما يكاد يقتلنى ..

عــــــــلاء: غير معقول .. غير ممكن ..

الجـــــــن: صدقنى .. ممكن .. أنا شخصيًّا عندما وجدت حالتى متدهورة هكذا ولا تسر جن ولا حمار .. طلبت إعفائى من هذه الأدوار .. وطلبت إحالتى على المعاش ولكن مدة خدمتى لم تكمل فرفضوا .. بحجة أننى رغم آلاف السنين التى مرت لم أبلغ السن القانونية .. بيروقراطية .. ولكنى أعدك أن أبذل كل جهدى في خدمتك .. وإجابة مطالبك .. فقط .. أحضر لى شيئًا آكله .. فأنا ..

عــــــــلاء: هل أنا إذن من سيخدمك .. أنا الذى أحضر ..."[1].

ويصاب علاء الدين بخيبة أمل للمفارقة الكبيرة بين ما كان يتخيله من جنى له قدرات كبيرة سيظهر له ليحقق له أحلامه، وبين هذا الجنى القزم العاجز الذى جاءه.

"عــــــــلاء: فعلاً أنت لا تستحق سوى الضرب.. يا للمصيبة.. أانتظر كل هذه السنين وأنا في حلم كاذب.. هل عندما تتحقق المعجزة ونجد المصباح.. الذى عشت في انتظاره لكى يحقق لى خادمه أمنياتى.. ورغباتى.. يكون نصيبى عفريت على المعاش..عفريت مع وقف العفرتة..جن هزلى..جائع .. الساحر

---

(1) المصدر السابق، ص272.

يصبح صعلوكًا..متشردًا والجن كتكوتًا متسولاً"[1].

ويطلب علاء الدين من هذا الجنى العاجز الذى يحتاج إلى من يعوله، ويقوم بأمره، أن يعود للمصباح قبل أن تراه أم علاء وتسخر منه، وأيضًا يطلب منه هذا الأمر؛ لأنه خيب أمله بظهوره له بهذه الحالة العاجزة المضحكة[2]. ولكن الجنى يقنع علاء الدين بدلاً من دخوله المصباح أن يعلمه علاء الدين النجارة، وبذلك يساعده في عمله ويزيد رزقه[3]، ويوافقه علاء الدين على طلبه لعل هذا يعوض خيبة أمله في الجنى حين يراه ببعض قدراته التى ما زالت عنده يصنع له عرائس وقصورًا وحيوانات من الخشب:

"الجـــــــن: ... لقد تحدثنا بما فيه الكفاية لنصبح أصدقاء .. ونكمل الحكاية .. هيا علمنى النجارة وسترى منى العجب .. فأنا رغم سنى أنا جن .. سنصنع معًا أشياء لا تخطر على البال .. قصورًا وحيوانات وبيوتًا .. مدنًا كاملة .. بها كل ما تريد .. فيها مرح وفرح وغناء .. قد تكون صغيرة .. ولكنها جميلة.. ورائعة.. (يجذب علاء إلى الحلم) لا تعرف الحزن.. أطفالها سعداء.. يرقصون ويلعبون.. وقد يعوضك هذا عن خيبة أملك فيّ ..

---

(1) المصدر السابق، ص272- 273.
لا شك أن شخصية الجنى في هذه المسرحية شخصية فكاهية، تثير الضحك عند الأطفال وهم يشاهدونها؛ لأنهم يرون جنيًا عكس ما يتوقعونه في خيالاتهم .. فالجنى هنا عاجز بلا قدرات يطلب من علاء الدين أن يطعمه ويقوم بأمره، ويعلمه أيضًا حرفته وهى النجارة.
وبسبب تأثير هذه الشخصية القوى على الأطفال في استظرافهم إياها والضحك منها فإن كاتبنا سمير عبد الباقى قد وظفها بهذه الصفات التى هى بها في مسرحية "حلم علاء الدين" – في مسرحيتين أخريين هما: مسرحية "بقبق الحمال"، ص291- 321، ومسرحية "فريك والعفريت"، ص349- 402.

(2) دفاتر ابن عبد الباقى. مسرحيات الأطفال والعرائس. مسرحية حلم علاء الدين، ص274.

(3) المصدر السابق، ص276.

عــــــــــلاء: صحيح؟

الجــــــــــن: صحيح جدًّا .. جدًّا .. جرب .. لن تخسر شيئًا .. ولكن ستكسب جنيًّا نجارًا يكسب لقمته بعرق جبينه بدلاً من جنى متسول ..

عــــــــــلاء: قد يخفف هذا من حسرتى ..

الجــــــــــن: سنصنع عالمًا جميلاً ..

عــــــــــلاء: من خشب .. عالم من خشب.

الجــــــــــن: ولكنه سيكون من صنع أيدينا .. عالمًا ساحرًا .. كله بهجة .. ولو من خشب .. هيا علمنى النجارة فأنا مللت البطالة .. وصعلكة الجن وتجبرهم[1] .. صنعة في اليد أغلى من الذهب"[2].

وتكون المفارقة أن هذا الجنى العاجز – أو هكذا يبدو حتى الآن – حين يعلمه علاء الدين النجارة، ويصنع مدينة من العرائس، تصبح له بعض قوة يستغلها في قهر علاء الدين بتحويله جبرًا إلى عروسة، ثم يقوم بإدخاله إلى هذه المدينة العرائسية السحرية التى صنعها[3].

"علاء الدين: أرأيتم .. ها أنا ذا أصبحت عروسة من الخشب .. أمنت لذلك الجن الغادر وعلمته صنعتى فحولنى .. بدلاً من أن يغنينى ويمولنى آاه .. هذا جزاء لى .. لأننى تعجلت وبدأت الحكاية بداية خاطئة .. ورضيت بمصباح زائف من

---

(1) لاحظ أن وصف الجنى لنفسه بالصعلوك والمتسول يجعله يتشابه مع الصعلوك المتسول بديل الساحر في المسرحية، وكلاهما جاء على عكس المتوقع في خيال علاء الدين، وكما كان فى قصة علاء الدين والمصباح السحرى.

(2) المصدر السابق، ص277.

(3) المصدر السابق، ص279.

الخردة بدلاً من مصباحى الأصلى الذى كان يجب أن أخرجه بنفسى من المغارة"[1].

وتستمر سلسلة المفارقات بهذه المسرحية فإذا بالمدينة التى صنعها الجنى لعلاء الدين ليستمتع بها ، وبالكنوز التى فيها – كما أوهمه ذلك الجنى – إذا بها تكون شقاء ووبالاً عليه؛ لأنه يقبض عليه فيها حين رآه الجنود (العرائس) – وكل من في المدينة عرائس كما قلنا – وهو ينظر لبدور – المحظور على أى أحد النظر إليها – كما في قصة علاء الدين والمصباح السحرى - ، ويسجن وينتظر الشنق في الصباح[2].

وهنا – وكما قلنا من قبل – يفيق علاء الدين من حلمه / الكابوس، عندما يعطس الصعلوك ثلاث عطسات عالية الصوت، ويحمد علاء الدين الله على أنه عاد للواقع، واختفى عنه ذلك الكابوس[3].

وواضح من خلال هذا العرض والتحليل أن الجنى بمجيئه بهذه الصورة العاجزة عكس المتوقع يشكل مفارقة كبيرة تتسبب في خيبة أمل علاء الدين، والصورة التى ظهر بها في المسرحية – في الوقت نفسه – تشكل مفارقة مضحكة لقراء المسرحية ومشاهديها. ويتسبب الجنى – أيضًا – في عمل مفارقات عديدة بالمسرحية فهو لا يقدم لعلاء الدين شيئًا نافعًا بل يطلب منه أن يطعمه ويعوله، وحينما يصنع له شيئًا كتلك المدينة العرائسية التى صنعها من الخشب بقدراته السحرية – لا يفيد علاء الدين منها بل يعاقب علاء الدين بلا ذنب فيحوله إلى عروسة ويدخله فيها؛ وبدلاً من أن يقدم له في المدينة العرائسية ما وعده به من قبل عمله إياها وإدخاله

(1) المصدر السابق، ص281- 282.

(2) المصدر السابق، ص284- 287.

(3) المصدر السابق، ص288.

بها؛ من متع ووسائل رفاهية – إذا به يعرضه للهلاك بها حتى إنه كاد أن يشنق فيها.

وفى رأيى أن شخصية الجنى العاجز في هذه المسرحية – على وجه الخصوص – وبما تأتيه من مفارقات مزعجة ومؤلمة لعلاء الدين ولكنها للقارئ والمشاهد مضحكة جدًا – تعد من أفضل الشخصيات العرائسية التى ابتكرها سمير عبد الباقى في مسرحياته للأطفال؛ ولهذا لا نستغرب – كما ذكرنا من قبل – أن يوظفها في مسرحيتين أخريين له.

المفارقة في حكمة المسرحية وهدفها

وتتمثل حكمة المسرحية في تناصّها المخالف لقصة علاء الدين والمصباح السحرى. فإذا كانت قصة علاء الدين والمصباح السحرى تسوّغ للأطفال الذين يقرءونها "الكسل والبعد عن العمل في تحقيق الآمال، اعتمادًا على السحر وخروج الجنى من القمقم"(1)، فإن مسرحية حلم علاء الدين خاصة نهايتها تحفز الأطفال على العمل والاجتهاد دون الركون للكسل اعتمادًا على انتظار ساحر أو جنى؛ لأنهما بالتأكيد لن يظهرا ولن يأتيا؛ ولذا لم يبق للإنسان أن يعتمد في تحقيق أحلامه إلا على عمله وكفاحه في الحياة(2).

---

(1) د. سعد أبو الرضا: اتجاهات حديثة في أدب الأطفال. بنها الجديدة، دار المصطفى للطباعة، 1428هـ/ 2007م، ص211.

(2) استلهام التراث في مسرح الطفل، ص169- 170.

ولاحظ أن نفس الحكمة التى تقدمها هنا هذه المسرحية تقدمها أيضًا مسرحية "بقبق الحمال" - للمؤلف نفسه، ص291- 321- لاتفاق فكرتى المسرحيتين، ووجود شخصية الكسول، وشخصية الجنى العاجز بهما. وإن كانت مسرحية بقبق الحمال أقل فنيًا من مسرحية حلم علاء الدين؛ لأن مسرحية حلم علاء الدين تبدو متماسكة للغاية، ولعل للمفارقة التى تشملها دورًا في بروز هذا التماسك فيها. في حين أن مسرحية "بقبق الحمال" مما يعيبها أنها اشتملت في أحداثها=

إلى جانب أن المسرحية بإعطائها صورة مخالفة عن الجن – كما هم في الوجدان الشعبى والقصص الشعبية[1] – تدعو الأطفال لعدم الخوف منهم[2].

وكان الصعلوك المتسول – في هذه المسرحية – بديلاً مقنعًا عن الساحر – كما ظهر في قصة علاء الدين والمصباح السحرى – ليس فقط لأنه بديل تربوى حيث إنه طيب وحكيم بخلاف الساحر الموصوف بالشر والأذى، ولكن لأنه أيضًا مرح وظريف.

ويضاف لهذا – ويأتى قبله – أن شخصية الساحر مرفوضة في العقيدة الإسلامية[3]؛ لأن سحرها – غالبًا – ما توظفه في الشر، والإضرار بالناس.

وفى ختام هذا البحث أؤكد مرة أخرى أن بنية المفارقة في هذه المسرحية كانت عاملاً قويًا في إرساء الوحدة العضوية لها، وتماسك أجزائها؛ لأن هذه البنية شملت المسرحية ابتداء من عنوانها مرورًا بالحدث بها ثم بأشخاصها، وانتهاء بحكمتها وهدفها.

=على حكايتين منفصلتين، وتنتهى الحكاية الأولى بها لتبدأ الحكاية الثانية دون وجود رابط بينهما سوى شخصية بقبق نفسه.

(1) انظر في هذا: د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، مايو 1997م، ص47- 51، ود. على الحديدى: الأدب وبناء الإنسان في أدب الأطفال. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص147- 148، وسامى عبد الوهاب بطة: الحكاية الشعبية دراسة في الأصول والقوانين الشكلية. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير 2004م، ص61.

(2) د. فوزى عيسى: سمير عبد الباقى ومسرح الطفل. بحث منشور في كتاب: سمير عبد الباقى طفل السبعين في عيون الآخرين، ص313.

(3) انظر في هذا: ابن تيمية: البيان المبين في أخبار الجن والشياطين. حققه وخرج أحاديثه: أحمد قاسم الطهطاوى، مراجعة: أحمد عبد التواب. القاهرة، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، ص59- 60، 76، 94، 96، ود. السيد الجميلى: السحر وتحضير الأرواح. القاهرة، مكتبة التراث الإسلامى، 1982م، ص9، 123.

المصادر والمراجع

أولاً: النصوص المسرحية

- **سمير عبد الباقى:**

دفاتر ابن عبد الباقى، الدفتر الخامس، مسرحيات الأطفال والعرائس، عشرون مسرحية ومسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م.

ثانيًا: المصادر القديمة

- **ابن تيمية:**

البيان المبين في أخبار الجن والشياطين. حققه وخرج أحاديثه: أحمد قاسم الطهطاوى، مراجعة: أحمد عبد التواب. القاهرة، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير.

ثالثًا: المراجع العربية

- **إبراهيم حمادة (دكتور):**

معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة، دار المعارف، 1985م.

- **أحمد درويش (دكتور):**

الأدب المقارن النظرية والتطبيق. القاهرة، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، ط4، 1417هـ/ 1997م.

- **أحمد محمد عوين (دكتور):**

اتجاهات الشعر العربى الحديث والمعاصر. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2010م.

- زكريا إبراهيم (دكتور):

سيكلوجية الفكاهة والضحك. القاهرة، مكتبة مصر، د.ت.

- سامى عبد الوهاب بطة:

الحكاية الشعبية دراسة في الأصول والقوانين الشكلية. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير 2004م.

- سمير سرحان (دكتور):

دراسات في الأدب المسرحى. القاهرة، مكتبة غريب.

- سهير القلماوى (دكتور):

ألف ليلة وليلة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1997م.

- السيد الجميلى (دكتور):

السحر وتحضير الأرواح. القاهرة، مكتبة التراث الإسلامى، 1982م.

- شوقى ضيف (دكتور):

المقامة. القاهرة، دار المعارف، ط6، 1987م.

- صلاح فضل (دكتور):

أساليب السرد في الرواية العربية. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، يناير 1995م.

- طارق الحصرى (دكتور):

استلهام التراث في مسرح الطفل. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007م.

- عبد الحميد يونس (دكتور):

الحكاية الشعبية. الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، مايو 1997م.

- عبد العزيز حمودة (دكتور):

البناء الدرامى. مكتبة الأنجلو المصرية، 1982م.

- عصام بهى (دكتور):

الشخصية الشريرة في الأدب المسرحى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.

- على الحديدى (دكتور):

الأدب وبناء الإنسان في أدب الأطفال. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

- على الراعى (دكتور):

شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية. القاهرة، كتاب الهلال، العدد 412، يصدر عن دار الهلال، رجب 1405هـ/ إبريل 1985م.

- على محمد السيد خليفة (دكتور):

الفكاهة في مقامات بديع الزمان الهمذانى. الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2010م.

• فاطمة قنديل:

التناص في شعر السبعينات. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999م.

• فاطمة موسى (دكتور):

نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1999م.

• فوزى عيسى (دكتور):

- أدب الأطفال (الشعر – مسرح الطفل – القصة). منشأة المعارف بالإسكندرية، 1998م.
- سمير عبد الباقى ومسرح الطفل. بحث منشور في كتاب: سمير عبد الباقى طفل السبعين في عيون الآخرين. الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2009م.
- مسرح الطفل. الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 2008م.

رابعًا: المراجع المترجمة:

• د. سى. ميويك:

المفارقة. بحث مترجم في كتاب المصطلح النقدى. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993م.

خامسًا: المعاجم والموسوعات والدوريات:

• أحمد كمال زكى (دكتور):

عن ألف ليلة وليلة. بحث منشور في مجلة فصول. عدد بعنوان: ألف ليلة وليلة ج1، شتاء 1994م، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع.

• دائرة المعارف الإسلامية:

إعداد وتحرير: إبراهيم خورشيد وأحمد الشنتناوى وعبد الحميد يونس. طبعة كتاب الشعب.

• الزبيدى:

شرح القاموس المسمّى تاج العروس من جواهر القاموس. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

• ابن منظور:

لسان العرب. تحقيق عبد الله على الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلى. القاهرة، دار المعارف.

سادسًا: المراجع الأجنبية

• LES MILLE ET UNE NUITS TRADUCTION D'ANTOINE GALLAND INTRODUCTION PAR JEAN BAULMIER GARNIER-FLAMM RION, PARIS 1965.

• TALES FROM THE ARABIAN NIGHTS. ORIENT LONG MAN. BOMBY. CALCUTTA MADRAS NEW DELHI.

صدر للمؤلف

أولاً : فى مجال الدراسات الأدبية

(1) الفكاهة فى مقامات بديع الزمان الهمذانى دراسة تحليلية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(2) بنية السرد فى النادرة نوادر الأعراب في كتاب عيون الأخبار نموذجًا. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(3) تيار الشعوبية في أدب الجاحظ. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(4) الجاحظ والدولة العباسية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(5) دراسات فى فنون النثر العربى القديم. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(6) فن المناظرة دراسة فى تطور فن المناظرة حتى نهاية العصر العباسى الأول. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(7) دراسات فى اللغة العربية (تم تأليفه بالاشتراك مع آخرين). دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(8) مسرح الطفل البناء والرؤية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(9) الأدب في العصر الجاهلي . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(10) النص الأدبي .. مغامرة القراءة ومتعة الاستكشاف .دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بلإسكندرية .

ثانيًا : في مجال الإبداع للأطفال

(1) مغامرات الحمار الكسلان– المحتال مسرحيتان للأطفال. الهيئة العامة لقصور الثقافة. إقليم القناة وسيناء. فرع ثقافة شمال سيناء.

(2) غابة الأجداد ومسرحيتان كوميديتان أخريان للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(3) حُلم سندريلا ومسرحيات كوميدية أخرى للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(4) قصص جحا المضحكة. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(5) أجمل حكايات الحيوانات. دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر بالإسكندرية.

(6) مغامرات الثعلب مكور (قصص مضحكة للأطفال). دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(7) القاضى الصغير وأوبريتات أخرى للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(8) أصدقاء الفراشات وأوبريتات أخرى للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(9) الفأر المخترع وأوبريتات أخرى كوميدية للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

(10) جحا والمجنون ومسرحيات أخرى كوميدية للأطفال. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية.

الفهرس




رقم الإيـداع : 2013/16311


الترقيم الدولى :8-051-735-977-978

مـع تحـيات

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

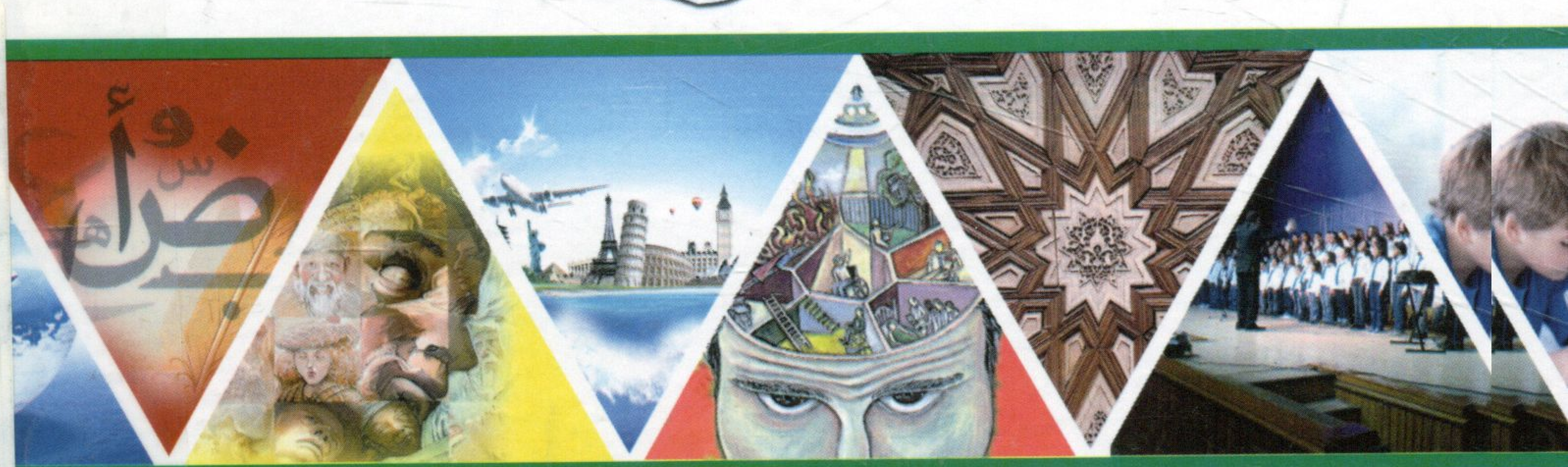
تليفاكس: 5404480 - الإسكندرية


Inv:460000376
Date:9/4/2015
مكتبة الوفاء القانونية


مكتبة الوفاء القانونية







الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
٥٩ ش محمود صدقى متفرع من العيسوى سيدى بشر - الإسكندرية
تليفاكس : ٥٤٠٤٤٨٠ / ٠٠٢٠٣ - الاسكندرية


ISBN: 977 - 735 - 051 - 8
9 789777 350518